L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 1er DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Directeurs:
OZENFANT
ET
CH.-E. JEANNERET

N° 20

Voir au verso les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

CE NUMÉRO
contient 96 pages,
70 illustrations
dont 10 hors-texte
et une reproduction
en couleurs
Tableau de Fernand Léger

SOMMAIRE

ABONNEMENTS
SERVICE DE VENTE
Librairie Jean BUDRY & Cie
3, Rue du Cherche-Midi, Paris VIe

PRIX DU NUMÉRO

FRANCE : 6 frs. 00
ÉTRANGER : 7 frs. 00

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 150.000 FRANCS
3, RUE DU CHERCHE-MIDI
PARIS (VIe)

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 150.000 FRANCS

Siège social : 3, Rue du Cherche-Midi, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

Directeurs : OZENFANT & CH.-E. JEANNERET

ADMINISTRATION : 3, RUE DU CHERCHE-MIDI, PARIS (VI) TÉLÉPHONE : FLEURUS 30-53

ADRESSES :

DIRECTION ET RÉDACTION " SOCIÉTÉ DE L'ESPRIT NOUVEAU "
3, Rue du Cherche-Midi, Paris.

VENTE ET ABONNEMENTS : LIBRAIRIE JEAN BUDRY & Cie,
3, Rue du Cherche-Midi, Paris.

ABONNEMENT D'UN AN
- FRANCE : 70 FRANCS
- ÉTRANGER : 80 FRANCS

PRIMES RÉSERVÉES AUX SEULS ABONNÉS :

Gravures tirées sur papier de luxe, numéros spéciaux, suppléments, quel qu'en soit le prix marqué.

La **Direction** reçoit tous les après-midi, sauf le samedi, de 17 à 18 h. à la Revue. 3, Rue du Cherche-Midi.

*

Les ouvrages envoyés pour compte rendu doivent être adressés impersonnellement à la Direction, en double exemplaires.

*

*

Les manuscrits ne sont pas retournés, les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.

*

L'acceptation d'un manuscrit par le Comité de lecture ne constitue pas engagement d'insérer.

*

Les conditions actuelles de la librairie ne nous permettent aucun service gratuit.

*

Tout changement d'adresse doit être accompagné de deux francs pour la confection des nouvelles bandes.

PLEYELA



« Enregistrée mécaniquement, a pensée du compositeur sera fixée à jamais, sans intervention étrangère, tel le peintre peint son tableau. Délivrant désormais de l'obsession de l'exécution manuelle, le mécanisme du Pleyela apporte à l'exécution de toutes les formules pianistiques existantes, la possibilité du jeu simultané de vingt ou trente doigts agiles, sûrs, se déplaçant dans des vitesses vertigineuses, avec un maximum de sonorité. On composera pour le Pleyela. Jusqu'ici il fallait un point de départ : on enregistra donc des œuvres instrumentales ou l'on transcrivit l'orchestre. C'est ce qui nous vaut les très complets fragments du " Sacre " sur le Pleyela. Posséder le " Sacre " chez soi, pour soi et le faire sonner en appuyant simplement sur un déclic, et même si l'on veut y mettre un peu de soi. Posséder sa bibliothèque d'œuvres musicales, comme l'amateur d'art sa collection de photos ! »

A.-J.

VIENT DE PARAITRE

Aux Éditions G. CRÈS et Cie, 21, Rue de Hautefeuille, PARIS

LE CORBUSIER-SAUGNIER

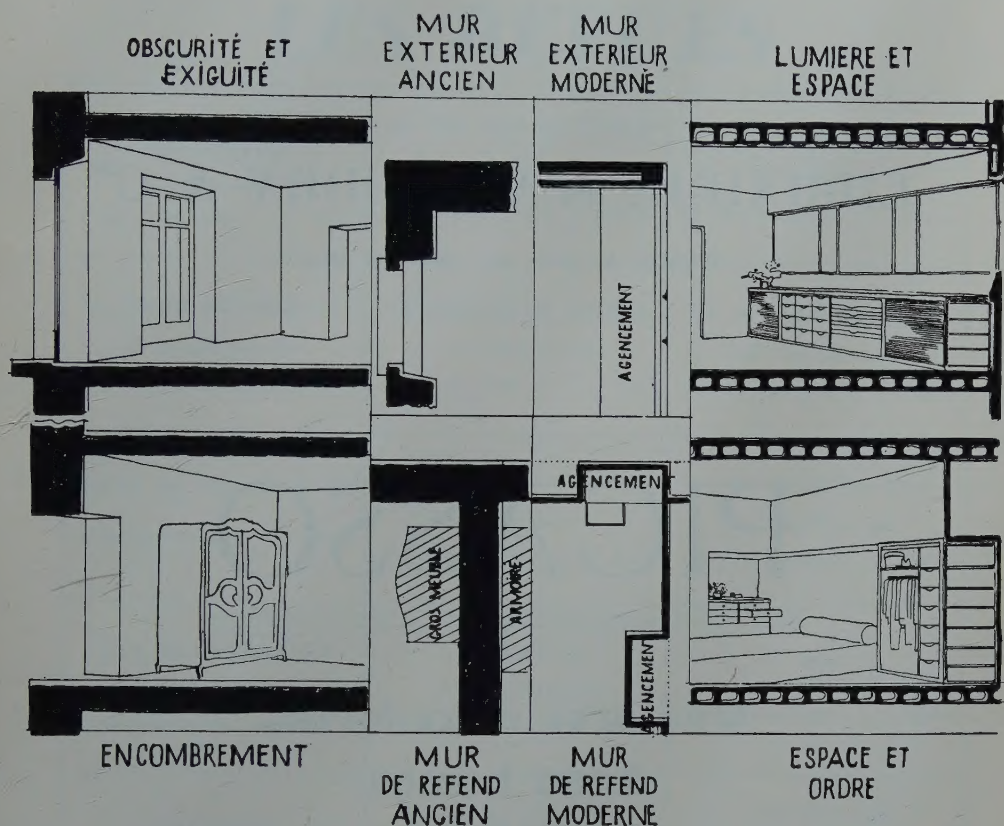
VERS UNE ARCHITECTURE



LES ÉDITIONS G. CRÈS ET Cie
21, RUE HAUTEFEUILLE, 21
PARIS

Un beau Volume in-octavo raisin (16×25) de 244 pages, illustré de 204 gravures et schémas

PRIX : 20 francs


OBSCURITÉ ET EXIGUITÉ
MUR EXTERIEUR ANCIEN
MUR EXTERIEUR MODERNE
LUMIERE ET ESPACE
AGENCEMENT
AGENCEMENT
GROS MEUBLE
ARMOIRE
AGENCEMENT
ENCOMBREMENT
MUR DE REFEND ANCIEN
MUR DE REFEND MODERNE
ESPACE ET ORDRE

LES REVUES

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE Dir Jacques Rivière 3, *Rue de Grenelle* PARIS	**LA VIE DES LETTRES** Dirs N. Beauduin et W. Speth, 20, *Rue de Chartres* NEUILLY	**LA REVUE DE L'ÉPOQUE** Dir Marcello Fabri 13, *Rue Bonaparte* PARIS
LA REVUE UNIVERSELLE Dir Jacques Bainville 157, *Boul. Saint-Germain* PARIS	**LE MERCURE DE FRANCE** Dir Alfred Valette 26, *Rue de Condé* PARIS	**LE MONDE NOUVEAU** Dir Van Der Vlugt 42, *Boulevard Raspail* PARIS
ARTS ET DÉCORATION 2, *Rue de l'Echelle* PARIS	**OUDAR** Dir Serge Romoff 114, *Boulevard de la Gare* PARIS	**DAS KUNSTBLATT** Dir Paul Westheim *Potsdam-Wildparck* BERLIN
DER QUERSCHNITT Dir A. Dreyfus 15, *Schillerstrasse* FRANCFORT-S-M.	**LAIKMETS** Dirs Zale et Dzipkals *Duisbourg*, 12 BERLIN	**MA** 26, *Amalienstrasse* VIENNE
VERAIKON 73, *Stefanikova trida cis* 8 PRAGUE	**VIENT DE PARAITRE** Dirs René Gas et Émile Borel 21, *Rue Hautefeuille* PARIS	**SELECTION** Chronique de la vie artistique et littéraire 166, *Av. Ch. de Preter* ANVERS
DISK Dirs KREJCAR, SIEFFERT, K. TEIGE *Černá* 12. a PRAGUE	**ZWROTNICA** Dr Thadée Peiper *Jagiellonska*, 5 CRACOVIE	**STAVBA** Dr Ch. Teige 3 *Kolkovna* PRAGUE Ie
LES 7 JOURS Dr Taïroff *Kamerny theatre* MOSCOU		

LES LIVRES

AURIC	Sonatine	Rouart
XXX	La philosophie et la religion de demain	Giard
LUCIEN FAVRE	Rabevel	N. R. F.
E. C. MENIN	Les roses de douleur	Victorion
H. JUNG	La vierge au donateur	Courtot
F. HELLENS	Réalités Fantastique	Disque Vert
P. LAVEAU-BECKER	Interdite	Edit. Soc. & Litt.
ANDRÉ BRETON	Eclair de Terre	Littérature
WESTHEIM	Fur und Wider	Kippenheuer.
W. FRANK	Rahab	Rieder
NORMAN ANGELL	Les illusions de la victoire	Stock
TH. MOREUX	Les Congrès de la science et de la foi	Doin
P. LANGEVIN	La physique depuis 20 ans	Doin
FREUD	Totem et Tabou	Payot
H. SÉE	Esquisse d'une histoire du régime agraire (xviiie et xixe siècles)	Giard
L. MITZITCH	Archipenko	Zenit
HENRI MICHAUX	Fable des origines	Disque Vert
J. HACKIN	Les collections bouddhiques du Musée Guimet	Van Oest

CE MOIS passé

LA MORT DE BARRÈS

Henri Poincaré, Cézanne, Apollinaire (1), *Barrès : morts ; voilà de bien grands vides.*

Pour agir, il faut oublier la loi fatale du destin ; nous en mesurons l'angoissante menace quand nous saisit la mort d'un grand homme ; le monde serait un orchestre muet si de grands esprits n'en jouaient. Barrès disait pensant à la mort de Renan : « Le monde en deviendra plus triste et plus vulgaire ». *Que la terre nous paraîtrait nulle si d'un coup disparaissaient tous ceux qui vivent et que nous admirons. Il est certain que les grands hommes vivants nous soutiennent de je ne sais quelle radiation. L'œuvre de Barrès était terminée, d'où vient que maintenant que le voilà enseveli nous manque quelque chose d'énergique qui nous aidait ? Des fils tenaces semblent nous relier au corps même de nos aînés.*

Barrès fut un homme gravifique. Newton décida que l'espace est homogène et que les corps gravitent en vertu de l'universalité d'une loi éternelle qui les porte à s'aimer ; Einstein dit aujourd'hui, à peu près : l'espace n'est pas homogène les corps créent autour de leur présence des champs de force qui dépendent d'eux et modifient l'espace de telle sorte que les corps, obéissant à cette force ont l'air de graviter ; les corps, disent-ils, modifient la courbure *de l'espace : il en est ainsi des grands hommes, ils modifient la courbure des idées ; Barrès nous a fait sentir une réalité nouvelle, sa réalité, qui modifia certainement la nôtre.*

***

L'œuvre de Barrès débutant charma notre jeunesse de la bonne compagnie de son esprit, quelquefois un peu dandy ; il avait l'élévation décente et il fallait notre inexpérience pour ne pas comprendre que son élégance était politesse et crainte de trop appuyer ; il dissimulait l'an-

(1) *Lire* Apollinaire vivant *par André Billy (Sirène-Crès), qui explique et grandit l'homme.*

goisse d'un cœur qui prenait tout au sérieux ; décence du blessé qui ramène en un sourire ses lèvres prêtes à crier. Barrès autant passion que raison feignait par pudeur aristocratique de tout prendre à la légère. Son sang vient du Sud et de l'Est; la tangente germanique lui inocule l'angoisse romantique et le Midi lui impose l'amour du concret, du vivant, du direct, du défini, de l'équilibré, du parfait ; la mort toujours présente voile l'éclat de tout ce qu'il écrit ; mais elle ramène toujours à la vie parce qu'il a aussi du sang des pays du soleil.

Barrès nous charma à 16 *ans comme Apollinaire à* 25 ; *mais Apollinaire nous maintenait en plein ciel lyrique ; Barrès nous aidait de plus à vivre ; il tendait un fil délié mais viril à ceux de nous qui se sentaient égarés dans les labyrinthes de l'éclectisme, ce dangereux pays des jeunes gens.*

Dans les beaux voyages un guide qui invente mais parle bien vaut mieux que celui qui récite. Sans doute, son culte du moi *était bien un peu dilettante, littéraire et d'apport léger auprès de celui des mal-écrivants psychologues de laboratoire ; un peu mince en pratique comparé aux données d'un Abramowsky ou d'un Freud ; mais à conseiller le regard intérieur n'annonçait-il pas Bergson, transition entre les littérateurs psychologues et les expérimentateurs ?*

Peu importe la valeur intrinsèque de sa doctrine. Elle nous anima et surtout par le miroir aux alouettes de sa prose ; chez les très jeunes gens l'incompétence à bien juger du fond les porte au culte de la forme (1) ; *en* 1907 *nous vivions fascinés par les nacres de Bérénice, par l'orient des pages sur Venise. Nous ne sentions pas sous ce velours le muscle de celui qui allait écrire le* Voyage à Sparte.



Le voyage à Sparte nous dérangea ; nous avions posé Barrès sur le rayon des poètes dilettantes, il allait falloir le placer sur celui des hommes à système. Les grands hommes nous gênent tout le temps ; résistance comme gyroscopique de notre esprit à tout ce qui tente de modifier son mouvement ; l'œuvre des vrais esprits est d'homogénéiser suivant la loi imprévisible de leur génie, l'hétérogène, de faire du continu avec du discontinu, d'agréger suivant leur courbe personnelle les faits sporadiques dont ils découvrent les affinités secrètes ; il nous arrive souvent de croire les choses en ordre parce que nous les avons toujours vues dans la même situation ; c'est pourquoi les créateurs ont toujours d'abord quelque chose d'inquiétant.

Il était d'usage que tout voyageur en Grèce nous devait une ode au Parthénon, cet incomparable monument de l'esprit humain (qui se passe bien de toutes ces chansons) ; nous eûmes de l'irritation à n'entendre Barrès s'exciter que devant Sparte ; nous étions sous le charme romantique de son maître Chateaubriand qui ténorisa magnifiquement à propos

(1) *Et tant mieux, assurons d'abord notre forme, notre expression, inutile de penser ce que nous ne pourrons dire, e qu'en général la vie seule nous rend apte à penser qui vaille.*

de tout et de rien tout le long de son Itinéraire, *de Byron qui parla de lui à propos de tout ; de Renan qui mélifia délicieusement devant l'Acropole ; Barrès résistant à la coutume semblait vouloir se singulariser.*

Nous comprîmes, enfin, que ce merveilleux paysagiste, au fond, cherchait avant tout l'idée — et combien maintenant on peut voir qu'il eut raison ! le cinéma ne vaut que lorsqu'il magnifie un indifférent décor, il échoue devant le chef-d'œuvre de l'art : l'art effondre l'art quand on s'en sert comme d'une pierre de base ; il y a toujours trop d'art préalable dans la littérature et jamais assez d'idées, la bonne littérature est faite de la qualité des idées et de leur parfaite formule. Nous l'avons compris surtout depuis que trop de jeunes littérateurs dépeignent plus qu'ils ne pensent, ayant mis leur cervelle sous la tutelle de leur œil.

***

Barrès, à qui plaisait je crois d'agacer, réussit un temps à brusquer notre dévotion avec son « nationalisme » qui nous apparut un peu bien simpliste ; s'exagérait-il lui-même la valeur du fond de sa doctrine ? L'important est qu'elle eut assez de fermeté et d'élasticité pour lui permettre de prendre appui dessus ; la considéra-t-il comme plus qu'un tremplin ? vit-il jamais dans sa vie publique autre chose qu'un champ d'expériences pour sa pensée ? Barrès fut surtout un artiste ; il fit de l'action parce qu'il la savait seule capable de nous renouveler, de nous donner le diapason, de nous alimenter et d'éviter la déformation professionnelle de notre pensée : pas de vie tremplin sans doctrine, sans tremplin pas de lyrisme, mais ensuite le tout est de bien sauter, c'est à dire bien quitter le tremplin.

Il avait en main la méthode, ce grand levier qui commande à la multitude de tous nos petits ressorts et les font agir d'accord. Après quelques répétitions plus ou moins bien réussies où la pureté n'était encore que pauvreté et ennui, Barrès vérifie soigneusement ses attaches ; roulement de tambour et des drapeaux : il saute laissant ses balanciers apportés d'Aigues-Mortes, de Tolède, de Venise ; bientôt négligeant même le filet et dédaignant sur la piste les mille accessoires dorés qui faisaient décor à ses tours il tend la corde entre le triste clocher de Sion et l'indifférente Colline ; il saute, atterrit raide sur le fil tendu et Paganini-Pascalien, il arrache les cordes de son violon n'en laissant que la plus grave et la plus aiguë ; tenant l'équilibre en plein ciel il en tire une musique âpre aux échos de cristal.

Le Corinthien de 1886 *est devenu Dorien. Un Dorien de Paris.*

***

Barrès est responsable de l'idée que nous avons dégagée que les plus pauvres thèmes sont les meilleurs pour qui a quelque chose à dire et que s'ils sont trop riches il faut les appauvrir ; il faut un fil pour le cristal, mais le plus ténu suffit, donc vaut le mieux.

Barrès nous apprit aussi « sans larmes » ce qu'est la méthode — (Descartes, Spinoza, Pascal) et nous sommes tentés de croire considérant la série « nationaliste » de ce grand écrivain qu'une médiocre méthode vaut mieux que pas de méthode — et aujourd'hui surtout que le mot vérité apparaît comme le symbole de l'insaisissable, c'est la méthode avant tout qui importe ; elle seule est humaine, elle permet d'organiser les systèmes de faits ou de pensées ; ces systèmes étant à peu près tout ce que nous tenons de valable : la méthode permet les beaux voyages bien préparés, elle interdit l'incohérence en ménageant cependant toutes les les surprises de la route, mais elle évite les déraillements excessifs ; elle innocente l'imprévu.

***

Barrès à vingt ans est « L'Ennemi des lois », à soixante l'Action Française le porte au tombeau ; la même semaine les libertaires portent au tombeau Philippe Daudet, camelot du roi ; qu'on ne dise pas que la méthode supprime l'imprévu.

*Rien de plus élastique que la méthode pour qui a de la vie ; il faut savoir en vivre. Pour que l'eau monte il faut des murs. Ce sont les murs qui la retiennent qui la fait aussi déborder. La méthode n'est pas crédo, mais cadre où s'affermit le tableau. La méthode de Barrès a donné Bérénice la fiévreuse, Philippe Daudet (peut-être frère de ce Maltère de l'*Ennemi des lois *— mais surtout Barrès, et c'est ce qui importe, une vie qui a de la ligne et sa conséquence : une œuvre.*

OZENFANT

LETTRES

PAR

R. ALLENDY, ROBERT ARON, PAUL DERMÉE, CÉLINE ARNAUD ET FERNAND DIVOIRE

NOTICES

CANUDO LE PROPHÉTIQUE

Canudo est mort. Son corps n'est plus, dans une petite boîte, qu'un peu de cendres qui ont rendu toute leur flamme. De lui, il reste une œuvre, beaucoup plus importante qu'on ne le comprit. Il reste une flamme, vivante.

Canudo anima son époque. Au milieu des froides petites combinaisons personnelles des pions qui, volontairement, l'ignorèrent, il bouscula chaleureusement barrières et catégories, apportant à l'art neuf l'appui de Snoboland, mêlant ensemble arts et artistes de tous arts, faisant du cinéma un septième art et du méditerranéisme latin une idée réelle.

Il était un volcan à idées, à hypothèses prophétiques, à manifestes lyriques. Il jetait devant lui romans, poèmes, essais philosophiques, littéraires, esthétiques, mystiques presque. Il créait *Montjoie, la Gazette des Sept arts, le C. A. S. A.* Il menait la bataille pour *le Sacre du Printemps* ; sur d'autres champs de bataille il recevait le ruban et la rosette rouges.

Et quand on décante tout cela, on aperçoit que Canudo, d'un bout à l'autre de sa vie, a été admirablement fidèle à ses idées, à son système, comme on le voyait être fidèle à ses rites, à sa devise, à ses couleurs (vert et noir) à la feuille de lierre qu'il garda à la boutonnière jusqu'à la guerre où sa part, volontaire, fut encore fidélité aux paroles qu'il a dites et, dans les *Transplantés*, écrites.

Madame Canudo a remarqué un curieux signe de cette constance : il a redécouvert en 1923 des idées qu'il ne se souvenait plus avoir formulées en 1905 ou en 1918.

Il y a donc un système intellectuel Canudo. Le mot « cérébrisme » qu'il avait adopté n'en donne pas la clef. Canudo ne fut jamais un cérébral. Ses idées sont nées de l'intuition lyrique. Il dit qu'il procède par « intuitions positives » (*L'homme*). Il consacre son art, par le lyrisme, à l'exaltation de la plénitude contemporaine (exorde des *Transplantés*). Il veut suggérer et non définir (*Hélène, Faust et nous*). Son cérébrisme est une défiance envers le midinettisme sentimental ; une tentative d'écrasement de la sphère sentimentale entre la cérébrale et la sensuelle : « confondre les émotions du cerveau et les sensations de la chair » (*Hélène...*) *Emotions du cerveau*, c'est-à-dire, émotions supérieures, sentiment supérieur, et non cérébralité, au sens mesure et raison du mot. Il s'agit de « ne pas perdre l'exaltation quand on a perdu l'émerveillement ». (*Hélène...*)

Tout Canudo est nourri de dynamisme, de Feu. Dynamisme de L'*Homo Novus*, s'appliquant à « l'espace enrichi de mécanique », à « la machine qui multiplie la puissance de l'Homme ».

Dynamisme. Feu. Canudo fut, positivement, adorateur du Feu. Il fut fidèle au Feu *ad metam et ultra*, jusqu'à la brutale incinération et...

« Le Feu est l'image de Dieu, de l'Unité » (*L'homme*). Il en fait l'exaltateur, le principe de la joie, non dionysiaque (« Dionysos, le dieu couronné de *lierre* »), mais uranique. Il en fait, il me semble, une sorte de rédempteur : « Tout tend à l'état de Feu, à l'état de lumière » (*l'âme dantesque*).

Et il faut ajouter : à l'état de Musique.

Car le mot-clef du système de Canudo est le mot : Musique. Cette clef, il l'a essayée sur tout :

Histoire humaine : les grandes conquêtes de la musique sont les grandes étapes de l'histoire de l'homme (*l'Homme, psychologie musicale des civilisations*).

Religion : « car seul l'indéfini peut exprimer l'infini » (*Hélène...*). Une religion faite d'analogies musicales, avec des « harmoniques » résonnant *post mortem.*

Mystique : « Une Eglise de Musique *pour apaiser l'inquiétude* mystique contemporaine » (*Transplantés*). Canudo cherchait, par des images musicales, à apaiser sa profonde inquiétude mystique, à compenser quelque foi perdue, à boucher une alvéole saignante.

Esthétique : nous sommes devant *un état musical des Arts* (*Hélène*). Il voyait tous les arts se musicaliser, comme d'autres les voient s'architecturer (mais musique et architecture ne sont-elles pas intervalles et nombres ?).

Roman : *Les Transplantés* sont réglés par les lois musicales, avec interactions, motifs du Feu ou des Roses, mouvements, thèmes.

Poésie : *Le poème du Vardar* est construit comme une symphonie sur les thèmes lyriques du Feu, de la Haine, du Sang, de la Chair, de l'Exaltation.

Danse : « effort de la matière féminine pour devenir musique » (*l'Homme*) etc...

Mais il faut bien comprendre que pour Canudo la musique, « religion de l'avenir », est rythme et non mélodie.

Voilà les idées maîtresses de Canudo. Mais il faut y ajouter la merveilleuse puissance lyrique qu'il employait à les transfigurer. Si vous relisez *Les Transplantés, les Libérés, La IXe symphonie de Beethoven*, l'admirable *Poème du Vardar* et surtout *l'Homme*, cette sorte de grande fresque où l'inspiration semble peindre d'extraordinaires figures qu'elle seule a vues, cette puissance de Canudo le Prophétique vous frappera.

« L'homme se multiplie, aboutissant à toutes les manifestations de l'unanimité religieuse », a-t-il écrit. Harcelé par son inquiétude mystique et sensuelle, embrasé par le Feu, cramponné à la crinière de la Musique, Canudo s'est multiplié.

FERNAND DIVOIRE.

LIVRES NOUVEAUX

L'HOMME DE LA PAMPA, par JULES SUPERVIELLE. *(Nouvelle Revue Française).*

Cet homme de la pampa est-il bizarre, comique, étrange, sincère, faux ? Il est le tout réuni : c'est le bouffon lyrique, celui qui s'ennuie, qui désire autre chose, qui est las de son village en pleine pampa. « Ah ! ça ! vais-je donc me laisser enterrer vivant ? Même durant mon sommeil, ces sauvages déserts me tiennent garrotté ».

Mais Guanamiru, mégalomane-né, a trop désiré. Et pour avoir voulu voler sur les plus hautes cimes de l'hallucination, il s'est brûlé les ailes au feu de sa montagne ardente, qui pourtant était construite pour faire son bonheur.

J'ai besoin d'un volcan pour être heureux et je veux pouvoir en jouir sans quitter ma propriété. J'en établirai moi-même les plans dans ce pays privé de relief et si éloigné de tout que des curieux à jamais égarés à sa recherche sur des cartes pourtant bien faites y sont morts de faim et de géographie.

Ce volcan, qui prit le nom de Futur, devient l'ombre, la conscience, le conseilleur, celui qui voit tout, si bien que Guanamiru, à la fin lassé, eut l'idée de s'en défaire. Mais les plaintes de Futur le touchent :

Et que dirai-je moi, si tu te plains ? Tu existes, toi ? Tu as un corps à ta disposition matin et soir, et même la nuit, quand tu n'en fais plus rien dans ton sommeil profond. Chaque matin, tu te réveilles avec tes deux mains à toi et tes reins à toi, et ton ventre égoïste au centre de toi-même. Et moi, je ne dors jamais, je n'ai pas de centre, ni de cœur, comme tu le disais tout à l'heure, moi qui ne suis qu'une idée détachée de toi et greffée sur l'inconnu. Ce que tu repousses me serait un délice. Oh ! mâcher un vieux croûton de pain ! Entendre la chanson de son cœur, allonger les bras, saisir, tordre, vivre ! Je te vois prendre des médicaments avec répugnance. Comme je les aimerais ! Ils me situeraient dans leur itinéraire à travers mon corps. — « Comment (répond Guanamiru) te prouver mon amour, mon grand frère de l'autre côté des ténèbres ? J'ai beau tendre les bras, une nuit féroce nous sépare, peuplée de cent mille chiens qui ne laissent rien passer ».

Guanamiru, dont le vrai volcan est dans la poitrine, promène en vain à travers les paysages changeants de l'Amérique du Sud, dans les rues de Paris, son imagination flamboyante et son désir qui touche au paroxisme de l'amertume et de la solitude. Si je pouvais du moins brouiller les pays comme des dominos... composer de nouveaux paysages !... »

Mais Guanamiru gonfle, enfle de plus en plus à mesure que son moi devient plus ambitieux. Et il finit, énorme baudruche, par éclater, place de la Concorde, de mégalomanie éruptive, parmi des nuages de cendre, de soufre volcanique et une horrible lave.

Voici un livre d'une originalité puissante, où circule un souffle de poésie et d'imagination qui grise. *L'homme de la Pampa* prendra place parmi les meilleures œuvres parues depuis plusieurs années, car Jules Supervielle, romancier, est surtout poète.

OYA-INSULA OU L'ENFANT A LA CONQUE, par Marc-Adolphe Guégan *(Messein, édit.).*

L'île est un grand vaisseau que provoque l'écume
Et qui semble en la mer mollement alité.

La poésie aussi est un vaste vaisseau ancré au bord de mers inconnues, et M. Guégan y muse avec l'insouciance d'un mousse, tantôt sur la côte orientale, tantôt dans les récits du grand'père, ou à travers les plaintes du vent.

Le vent ne sait plus où aller.

Il nous évoque de longs voyages en images poétiques enlevées aux paysages, aux âmes rencontrées, au chant lointain d'une flûte. Le romantisme souffle dans les mâtures, mais qu'il a changé ! Ce n'est plus l'inquiétude désespérée de Chateaubriand ni la plainte désolée de Lamartine, ce romantisme mêlé de réalité du xx[e] siècle ! Lisez « Le premier Vent d'Automne » : c'est une fête, une féerie. La mer danse et ploie son échine. « La mer me reconnaît et bondit de surprise », et les bateaux naufragés au fond de l'histoire ouvrent leurs hublots comme de beaux yeux immobiles de hiboux.

EN PÉNICHE, par Philippe Thual *(Jouve, édit.).*

Voici mon vitrail, d'après un croquis...

La péniche de M. Thual est chargée à pleins bords, cependant elle ne craint pas de sombrer car sa cargaison est faite de poèmes lumineux. Nonchalamment, le poète tient le soleil en laisse, le jette à l'eau puis le repêche dans ses filets.

Ce livre est un conte enchanteur qui paraît avoir été écrit d'un seul souffle. Les poèmes en sont des symphonies, car la musicalité des sons et le rythme des images chantent simultanément, cependant que danse la farandole des idées narquoises.

LES ÉTRANGÈRES, (*La Pelotte*, édit., Bordeaux) (par André Harlaire).

André Harlaire trie les idées comme il trie la poésie. Mais il est dur, son rôle de prophète, de prophète pessimiste :

Les refrains irritants des oiseaux mécaniques
Ont asservi le ciel à leur chant frelaté.

Une étincelle s'allume aux derniers vers :

Et tous, un jour venu, nous mourrons notre mort
Pour n'avoir pas compris les mots que nous ont dits
Le soleil et la vie.

Harlaire sent en poète et trouve des images qu'on n'oublie pas :

Nos bras n'ont pas fléchi sous la charge d'azur
Comme un pêcheur sous les filets.

Et il va vers l'avenir par le sentier où s'entrechoquent les idées claires comme les cloches.

Céline Arnauld.

LA FLEUR D'OR, par le COMTE DE GOBINEAU *(Grasset, édit.)*

La Renaissance italienne, époque lyrique et fastueuse où l'imagination et la fantaisie étaient reines, siècle de passion, de sang et de génie enivra ceux qui créèrent le nouvel idéal de vie : Stendhal, Gobineau, Burckhardt, Nietzsche, ces prophètes.

Gobineau avait mis la Renaissance en un grand drame : « La Renaissance », riche d'art et de pensée, et que l'on devrait bien jouer, enfin, sur une de nos scènes audacieuses, chez Hébertot ou chez Copeau. Pour souligner, pour éclairer les cinq parties de son drame, Gobineau avait écrit les cinq commentaires historiques que l'éditeur Grasset publie aujourd'hui pour la première fois. Ce sont : Savonarole, César Borgia, 'ules II, Léon X, Michel-Ange.

L'idée dominante est que de temps à autres éclatent de belles et grandes époques, « fleurs d'or » qui se sont lentement formées au cours d'époques plus disgrâciées. Ces réussites sont rares et se comptent, mais ce sont elles qui jalonnent de feux mouvants la marche de l'humanité.

Puis c'est l'évocation des ressorts profonds d'une de ces époques fleurs d'or. Que d'intuitions fines et pénétrantes, à côté d'erreurs historiques qu'un bachelier d'aujourd'hui ne ferait plus, car les manuels scolaires lui donneraient de vigoureux coups de trique.

Gobineau, par son mouvement pressé, par sa verve intellectuelle drue et féconde, par son abondance et son ampleur, comme aussi par son style riche de saveur, est un écrivain qui nourrit le courage, comme ces vieux vins qui donnent une ivresse uniquement musculaire.

INDÉSIRABLES, par HENRY CHURCH. (*Librairie de France,* édit.).

Personne n'a signalé ce livre de contes, écrit à vrai dire sans beaucoup d'art et parfois avec une gaucherie qui révèle un débutant ne connaissant pas encore la façon de distribuer l'intérêt dramatique.

Quant à moi, j'ai été frappé de l'imagination curieuse et de la fantaisie tour à tour lyrique, hallucinante et tragique qui s'y donnent carrière. Sans doute, Henry Church a beaucoup pratiqué Edgar Poe. Il pourrait y apprendre encore maintes habiletés.

Voici « Les effroyables conséquences du dix-huitième amendament à la Constitution » où une chiquenaude donnée sournoisement à une bille d'ivoire déclanche le mouvement perpétuel. Émoi, émeute, révolution presque ! Il n'en faudrait pas plus, il suffirait du moindre accroc à nos lois si domestiques pour amener un bouleversment général de notre civilisation.

Puis l'histoire de cet indésirable, président de république latine, conspirant pour reprendre le pouvoir, et qu'aucun pays du monde ne laisse débarquer. Il vogue éperdument, descendant avec les années des cabines de première aux couchettes des émigrants, jusqu'au jour où on le fait suzerain d'une île de lave née des flots mais qui s'abîme bientôt avec son roi fantoche.

Quand on raconte un merveilleux de rêve ou d'alcool, il faut bien se garder de dire que ce n'était qu'un rêve ou une vision de l'ivresse. Edgar Poe parle bien du nombre déraisonnable de rôties et des cinq bouteilles de stout qu'il avait ingurgitées avant de tomber dans le lourd sommeil d'où on le tira brusquement pour aller converser avec la momie. Mais il n'y insiste pas.

LA FLAMME STÉRILE, par ALBERT MOCKEL. *(Mercure de France, édit.)*.

Le symbolisme s'est divisé en un large delta où ses eaux coulent ralenties. Ainsi elles reflètent à loisir le visage apaisé du ciel et les longs nuages indolents qui sont les écharpes des muses entrevues. Sur un andante de violon montent des paroles si pures, si immatérielles qu'elles semblent se perdre ausitôt dans l'air.

Albert Mockel est un poète préraphaélite que Burnes-Jones et surtout Dante-Gabriel Rosseti auraient aimé placer dans leurs vitraux. Poésie d'hier, poésie qui s'évanouit comme une musique ou comme une âme libérée, quelle surprise pour nous de l'entendre encore une fois fraîche et native comme au jour de la Création !

PAUL DERMÉE.

THOMAS L'IMPOSTEUR, histoire, par JEAN COCTEAU (1).

Au centre du livre, pour annoncer l'arrivée de son héros au front, Jean Cocteau écrit : « A ce vaste mensonge de sable et de feuilles, il ne manquait que Guillaume de Fontenoy. » C'est là une des phrases par quoi, dans chacune de ses œuvres, l'auteur, lucide et volontaire, indique ce qu'il a voulu faire. Harmonie entre les personnages et les décors où ils s'encadrent, — harmonie si complète que les protagonistes ne peuvent se modifier sans modifier leur « atmosphère » et qu'inversement tout changement dans l'atmosphère transforme aussi les personnages. — Une œuvre ainsi conçue ne peut être qu'harmonieuse, même lorsqu'il s'agit d'un roman du désordre comme « Thomas l'Imposteur ».

Guillaume Thomas est un imposteur ; de lui émanent paradoxes et mensonges ; une « loi mystérieuse » aux premiers jours de la guerre groupe autour de lui, dans un hôpital parisien les personnages qui peuvent le mieux servir ses impostures : une princesse de Bormes, amateur de paradoxes et d'extravagances, un médecin spirite, une jeune fille en mal d'amour, un journaliste. Tous, entraînés en des aventures extraordinaires, défient le sens commun en suivant leurs sens propres : êtres à bascule, ils n'agissent jamais comme on croirait, comme ils croiraient eux-mêmes qu'ils vont agir.

Par l'accord de ces personnages à surprise et des circonstances surprenantes où ils vivent, Jean Cocteau réussit à composer un tableau du désordre sans fissure, sans incohérence : il ordonne le désordre et le rend ainsi plus sensible.

Après l'arrière, le front. Guillaume y part seul. Sitôt arrivé, il semble se transformer. Car les personnages de Cocteau ne sont jamais, — comme l'est par exemple Rabevel, — des caractères une fois posés, presque révélés, autour desquels s'ordonnent ensuite les événements, comme autour d'un aimant les grains de limaille du spectre magnétique. Ils se découvrent peu à peu, selon les circonstances, ce qui les fait plus vivants et réels. Loin de Pesquel-Duport, de Madame de Bormes, de sa fille qu'il se hâte d'oublier, loin de tout ce milieu trépidant et fantasque, l'imposteur cesse vite ses impostures, qui devant l'ennemi et la mort perdraient leur effet. Son goût du rêve (de ce rêve qu'il confond sans cesse avec la réalité) lui inspire alors le désir de la vie fantastique du front. Et lorsqu'il meurt, mêlant en une minute suprême d'illusion le rêve et la réalité, l'enfant incertain, satisfait dans son désir de féerie, connaît en toute sa plénitude l'amour qu'il a toujours cherché.

Chercheur d'illusions, Guillaume Thomas dans la vie étriquée de l'arrière, n'était qu'un imposteur : au front il devient un amoureux et un poète. Sa vie est ainsi une élévation ; et par là, quoi qu'on ait pu prétendre, Thomas l'Imposteur est sans emphase un intense roman de guerre.

Cocteau n'a pas daigné, (comme l'auraient fait nombre d'écrivains qui depuis cinq ans n'ont pas encore quitté leur casque) opposer « ceux de l'arrière » à « ceux du front » et parler de la « leçon de la guerre ». C'eût été parade tricolore trop grossière. Mais — lorsque dans le cadre magnifique d'une nuit du front, il conclut une vie naguère inquiète et scandaleuse par un élan de foi et d'amour, ne prouve-t-il pas qu'il a compris et senti la beauté de la guerre ? Aussi loin du réalisme en haillons bleu-horizon que de la légende en dentelles, « Thomas l'Imposteur », par ses descriptions tragiques, par cette fusion d'une âme tourmentée dans la féerie du front, est une des premières transpositions lyriques de la guerre, — c'est une des premières œuvres de poésie qu'elle ait inspirées.

ROBERT ARON.

(1) N. R. F.

TOTEM ET TABOU, par PROF SIGM. FREUD (1).

Des sociologues, comme Lang, James, Frazer, Durkheim, S. Reinach, etc. ont déjà longuement étudié ces deux phénomènes de la vie sociale primitive, le *totémisme*, qui consiste à identifier un clan humain avec un symbole (animal, plante ou objet naturel) et le *tabou*, interdiction ambivalente de respect et de crainte, de vénération et d'horreur. Freud en montre le mécanisme profond dans l'instinct

L'INQUIETUDE
actuelle
des Sciences Physiques

M. le Professeur Langevin, du Collège de France, a donné au **Groupe d'Études Philosophiques et Scientifiques pour l'Examen des Idées nouvelles** à la Sorbonne, deux importantes conférences précisant l'état actuel de la Physique, montrant les graves conflits qui se posent entre les théories et les faits et la nécessité de soumettre à une revision minutieuse nos concepts les plus fondamentaux, comme ceux du Temps et de l'Espace.

La première conférence a exposé le principe de la relativité.

Jusqu'à présent, on avait considéré l'espace comme isotrope, c'est à dire comme ayant le mêmes propriétés dans tous les plans. Cette vieille conception euclidienne semblait avoir été confirmée par Newton, pour qui la gravitation était une action à distance des corps pesants et non le résultat d'un propriété particulière de la direction verticale dans l'espace.

Quant au Temps, on avait admis son caractère absolu. On admettait, avec un sens absolu, la coïncidence d'événements pour une même position de l'horloge, par exemple.

On a constaté des faits inexplicables selon ces notions. La lumière ou les ondes électromagnétiques arrivent avec la même vitesse en un point, que celui-ci s éloigne de leur source ou s'en approche, ce qui paraît absurde. Ainsi, en utilisant les mouvements de translation de la terre, on peut prendre le même point de sa surface à six mois de distance et constater qu'il s'approche ou qu'il s'éloigne du soleil avec une différence de 60 kilomètres par seconde; or, les ondes lumineuses qui en proviennent, au lieu d'arriver avec une vitesse diminuée ou augmentée de cette quantité, arrivent toujours avec la même vitesse.

Ce fait, pour n'en citer qu'un, devint compréhensible le jour où Einstein invita à renoncer au postulat, d'ailleurs tout gratuit, du Temps absolu. La coïncidence absolue d'événements pour les observateurs faisant partie d'un système en mouvement, celle d'être vraie pour d'autres observateurs, situés en dehors de ce système et immobiles par raport à lui. Il s'ensuit qu'il n'y a pas de Temps absolu, mais que, quand on change le Temps, l'Espace change aussi et que ces deux notions sont *solidaires* (principe de la relativité restreinte).

On a pu construire une mécanique nouvelle, dans laquelle le Temps n'est pas absolu et qui a pu rendre compte de tous les cas paradoxaux. Pour sa part, le Professeur Langevin a démontré qu'il fallait renoncer de même à la notion de masse absolue, fille du Temps absolu. Un corps est inerte en fonction de son énergie.

En généralisant le principe de la relativité, Einstein a renoncé à l'espace euclidien et isotrope ; il a interprété le mouvement des astres comme un mouvement spontané de ces corps dans un espace dont les propriétés seraient modifiées par la présence du soleil et ici la notion de mouvement spontané remplace le système de forces de Newton. On peut admettre que notre espace ait un caractère sphérique tel que la ligne de plus courte distance, comme à la surface d'une sphère, soit une courbe qui se ferme sur elle-même ; il serait constitué de manière à revenir à son point de départ.

Einstein a montré que l'onde électro-magnétique, comme la lumière, se propage selon une courbe ; c'est l'énergie qui est pesante et qui déforme l'espace dans le sens gravifique.

Le principe de la relativité résout donc un premier conflit grave, mais il en subsiste un autre, beaucoup plus important encore, entre la notion du continu et celle du discontinu, tel qu'il apparît à propos des atomes des électrons et des quanta. Tel fut le sujet de la deuxième conférence.

Nous connaissons toute une série de mouvements vibratoires (ondes électriques, lumière, radio-activité), dont le système fait intervenir les éléments susceptibles de variations continues. Toute la physique, depuis les Grecs, a fait effort pour passer de la notion discontinue de nombre (analyse) à la notion de continu, donnée par l'empirisme (arithmétique et calcul des probabilités). On est à peu près arrivé aujourd'hui à l'arithmétisation de l'analyse. En Physique, on trouve la même opposition entre l'élément discontinu, atomique, répondant à la divisibilité de la matière, et notre conception continue de l'Espace et du Temps.

Ici, le professeur Langevin esquissa à grands traits toute la genèse de la théorie atomique et l'acquisition des connaissances nouvelles sur la constitution de l'atome, formé de protons et d'électrons. Or, ces faits ne paraissent pas devoir s'accorder avec les lois générales du continu.

D'abord, on a constaté que les électrons ne sont pas régis par les lois ordinaires de la mécanique : la conservation de leur mouvement est inexplicable; la chaleur ne paraît pas atteindre les noyaux atomiques (sans quoi la chaleur spécifique des corps serait beaucoup plus grande qu'elle n'est). L'hypothèse des Quanta admet qu'il ne saurait y avoir continuité

dans l'émission et l'absorption de l'énergie ; les mouvements de l'électron, sa rapidité de translation, le rayon de son orbite, etc., ne peuvent pas varier d'une manière continue, mais selon certaines formes seulement, sans intermédiaires possibles et dans le passage d'une forme à l'autre l'atome émettrait un *Quantum* d'énergie donné.

Cette hypothèse rend compte d'un certain nombre de faits, en particulier de la circulation constante des courants magnétiques ; par contre, elle est radicalement inadaptable aux phénomènes de diffraction, réfraction, interférence, etc., pour lesquels la conception continue de la mécanique reste la seule possible.

On ne peut prévoir comment cette contradiction pourra être résolue. Faudra-t-il remonter au principe même de l'Espace et du Temps, aller plus loin qu'Einstein, y faire la chasse aux postulats pour en élimine encore quelque chose ? Faudra-t-il abandonner la continuité de l'Espace et du Temps ? Quoi qu'il en soit, la solution de ce problème exigera un effort énorme, après lequel nous aurons accompli un progrès considérable. Nous sommes dans une période critique ; l'avenir dépend de l'éclair de génie qui pourra briller dans le cerveau d'un jeune homme.

C'est par cet aperçu si saisissant des problèmes formidables qui se posent aux Sciences Physiques que le Groupe d'Etudes pour l'Examen des Idées nouvelles a inauguré son travail de cette année. Fondé en Décembre 1922, il consacre sa première année à l'étude de la Vie et de la Conscience. Il poursuivra son étude des réalisations humaines depuis les sciences biologiques, sociologiques etc., jusqu'aux diverses branches de l'art et jusqu'à l'industrie.

LE FIASCO
ACTUEL
DES « SCIENCES » MÉTAPSYCHIQUES

Le 6 novembre commençaient à la Sorbonne d'intéressantes expériences sur les mouvements d'objets sans contacts et les matérialisations que le médium polonais Guzik avait consenti à soumettre au contrôle scientifique des maîtres les plus notables. Les journaux publient des extraits du rapport de ces contrôleurs, rapport écrasant pour Guzik qui apparaît comme ayant essayé de duper ceux qui assistaient aux séances avec les fraudes les plus grossières.

Et voici les conclusions des savants expérimentateurs :

Ayant constaté que les phénomènes de contacts, de déplacements et de projections d'objets se produisent toujours à portée des membres du médium ;

Ayant observé à diverses reprises, au cours des six premières séances, des tentatives non équivoques du médium pour libérer l'une de ses jambes ;

Ayant constaté que tous les phénomènes observés peuvent être reproduits sans difficulté, soit avec le coude pour ce qui est de certains contacts portant sur la région de l'épaule des contrôleurs voisins, soit avec une jambe pour ce qui est des déplacements, projections d'objets, etc. ;

Ayant vérifié que tout phénomène disparaît dès que les membres du médium sont mis hors de cause par des contrôles automatiques qui, par ailleurs, n'imposent aucune gêne au sujet.

Les soussignés déclarent que leur conviction est complète et sans réserve : les phénomènes qui leur ont été présentés ne mettent en jeu aucun mécanisme mystérieux.

Le médium les produit :

En se servant de son coude pour certains contacts appliqués à la région de l'épaule ;

En libérant du contrôle une des jambes : il réalise alors déplacements, contacts, projections d'objets au moyen de ce membre libéré.

P. LANGEVIN, E. RABAUD,
H. LAUGIER, A. MARCELIN, I. MEYERSON.

Un tel document aura sans doute un immense retentissement dans le monde entier, car le monde entier s'intéresse à ces bizarres problèmes. C'est la deuxième fois, rappelons-le, que, grâce, à M. Paul Heuzé, ces phénomènes mystérieux et suspects sont mis, si l'on peut s'exprimer ainsi au pied du mur, dans un lieu et devant des gens où la tromperie est presque impossible, et, pour la deuxième fois, c'est un lamentable fiasco.

G. PODIN.

THÉATRE

DE PIRANDELLO A SOUMAGNE



1923 a apporté au théâtre, quoi ?

L'hiver dernier fut la saison de Pirandello, notamment pour la pièce jouée à la Comédie des Champs-Élysées : SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR.

Là nous sommes derrière la scène. Au milieu d'acteurs tombent six êtres vivants, qui sont par leur vie les personnages d'un drame. Est-ce que ces personnages et ce drame peuvent faire une pièce ? Les acteurs essaieront... Et bientôt on ne saura plus ce qui est réalité et ce qui est fiction. D'autant plus que Pirandello, Sicilien rusé, fait tuer un enfant avec un vrai revolver et noyer l'autre dans une margelle de puits en carton...

Extraordinaire démontage des trucs théâtraux, mais mené par le plus extraordinaire des roublards du théâtre. Si bien que l'œuvre, merveilleuse de nouveauté, de vie, d'atmosphère, reste une œuvre habile, donc — du point de vue de l'art — de second plan.

Et c'est encore un démontage de trucs théâtraux qui forme l'une des œuvres les plus intéressantes de la fin de 1923, L'AUTRE MESSIE d'Henry Soumagne.

L'auteur supprime presque complètement le « premier acte ». L'exposition peut être aussi bien faite par le prologue, qui dira : *Voici un tel, et voici une telle qui est sa fille et qui a tel âge.*

M. Soumagne a ce genre d'esprit belge qui aime démonter un truc pour empêcher les autres de s'en servir. Il ne truque pas sans avertir, mais il camoufle par exemple il camoufle en match de boxe une discussion philosophique et un échange de syllogismes.

La discussion philosophique n'est pas mauvaise d'ailleurs, et M. Soumagne a essayé de se débarrasser de la timidité de pensée dont sont affligés en général les penseurs de théâtre. Il a essayé. Il n'a pas toujours essayé; par exemple quand de Bouddah il ne fait qu'un ventre et un jouisseur, ce qui est pauvre d'esprit.

La pièce ? Un juif de Pologne qui ne croit pas en Dieu, finit par en admettre une preuve. Mais à quel Dieu croire ? de déduction en déduction, tous les dieux éliminés, il découvre qu'il est le messie. Il est assez saoul pour l'affirmer. Il appuie sur des textes que je n'ai d'ailleurs pas vérifiés.

L'*autre Messie*, que joue « L'Œuvre » est une pièce à remarquer, c'est un curieux spécimen de zwanze métaphysique.

Le principal des derniers spectacles du Vieux Colombier est la MAISON NATALE, de M. Jacques Copeau. Date importante pour l'auteur, car il écrit dans sa biographie : « 1901 : compose le premier scénario de *La Maison Natale*... 1915 : écrit le premier acte... 1916 : écrit le deuxième acte... 1922-1923 : termine *La Maison Natale.* »

M. Copeau allait-il par cette œuvre, collaborer à l'effort Pirandello-Soumagne pour aller vers le *théâtre nu* de truc, de ficelles, de postiches pour *déthéâtrifier* le théâtre ? Non, M. Copeau aime le théâtre ; il a fait du théâtre.

Au long de ces trois actes, l'impression du spectateur a le temps de se modifier plusieurs fois. Je ne dis rien du premier (les retardataires sont consignés à la porte). On me l'a assuré « charmant ». Au second, j'ai éprouvé une émotion profonde. Il me semblait que M. Copeau tournait le dos à tout ce qu'on a reproché au Vieux-Colombier (artifice, calvinisme intellectuel). Il règne dans cet acte une atmosphère d'intimité vivante. Les sentiments humains s'expriment humainement. C'est très bien.

Troisième acte. On retombe; tout paraît faux, convenu, théâtre, intellectuel, sans base. Un homme vient de mourir. Les propos qui sont tenus ne sont pas les propos qu'on tient ce jour-là. Les actes des personnages ne s'expliquent que par une psychologie qui ne s'explique pas.

Le thème de la pièce est : s'évader de la Maison Natale, c'est un drame de famille et un cas de manie ambulatoire...

Art et Action a donné des représentations des NOCES du Wyspianski. « Art et Action », le plus souvent traduit à sa manière les œuvres. Il en résulte des découvertes. Il peut en résulter des malentendus. Les Polonais qui étaient dans la salle ont été surpris de la traduction des *Noces*. Mais cette traduction a rendu l'œuvre plus claire aux autres spectateurs.

Les personnages de cette pièce de *Chàpka* (sorte de guignol polonais) n'osent pas agir. Ce sont des patriotes hamlétiques. Alors A. et A. les a, après les scènes où ils agissent en hommes, transformés en pantins de papier. Réalisation très intelligente et assez « déthéâtrifiante ».

Je signalerai d'autres spectacles d'un effort plus confus. Le théâtre des Boulevards est immuablement semblable à lui-même. A noter seulement que Mme Cora Laparcerie a repris L'OISEAU BLEU de Maeterlinck, que l'opérette LA-HAUT est un timide mais curieux dosage d'opérette vulgaire et de féerie, que la Comédie des Champs-Élysées a donné les spectacles de l'École Vieux-Colombier, et enfin qu'au théâtre populaire Moncey, avenue de Clichy, la pièce UNE VIERGE A SAINT-LAZARE a fait, avec les deux représentations d'un seul dimanche, quatorze mille francs de recettes.

Ce qui est inquiétant à la fois pour la prospérité du cinéma et pour les illusions que l'on pourrait se faire au sujet de l'évolution artistique du « grand public ».

Mais M. Clément-Vautel, qui admet comme critères artistiques le succès populaire et le chiffre de recettes, pourra comparer par soustraction les mérites de la plaisanterie qu'il a fait jouer à l'Odéon sous le titre du CANDIDE de Voltaire et ceux d'*une Vierge à Saint-Lazare.*

FERNAND DIVOIRE.

ALLEMAGNE

LA SITUATION DES ARTS PLASTIQUES

par Paul WESTHEIM

En Allemagne, le créateur, même celui qui n'est pas «arrivé», celui qui n'est pas reconnu comme un maître a un public et c'est peut-être bien une spécialité allemande.

Dans presque tous les autres pays les véritables créateurs d'art se développent isolément, loin de la sympathie de la Société, et sans que celle-ci paricipe à leurs recherches ; le public, tout particulièrement la bourgeoisie ignore tout ce qui se fait et se crée de nouveau en art, cultivant ses préférés, en l'occurence le maître académique ; et les jeunes talents peuvent se considérer bien heureux s'ils ne sont pas poursuivis par la haine et le mépris.

Ainsi dans la Hollande bourgeoise du XVIIme, Vermeer meurt accablé de dettes, le vieux Rembrandt insolvable, est chassé de sa maison ; Ruysdaël traîne une vie de misère, Frans Hals cherche à l'hospice un dernier refuge et voici encore le porte-parole même de cette bourgeoisie. Gérard de Lairesse qui après avoir résumé l'esthétique de l'époque dans ce « Grootschlder-boeck » tourne en dérision Frans Hals parce qu'il cherche le beau au milieu des marchands de pommes et de poissons ; il exige de l'artiste que celui-ci s'approprie « le bon goût dont le peintre français. » Lebrun lui semble être le représentant à ce moment-là.

Il en est encore ainsi de nos jours. En mettant les choses au mieux on peut découvrir un petit nombre d'amateurs, une sorte de franc-maçonnerie de connaisseurs passionnés qui font leur possible pour suivre les rares artistes de leur foi. Si en Allemagne on retrouve ces cénacles choisis, l'intérêt pour l'art ne se borne toutefois pas à ce cercle restreint.

On est vraiment surpris de voir comment chez nous les milieux les plus divers s'intéressent vivement aux événements de la musique, de la littérature et surtout des arts plastiques et ceci, non seulement parmi les gens aisés et les intellectuels, mais aussi parmi les ouvriers à qui l'occasion a été donnée dans les écoles populaires de s'éduquer.

Ce vaste public ne s'intéresse pas seulement aux arts anciens protégés par une foule de professeurs et de directeurs de musées à la solde de l'État, mais chose étonnante, beaucoup également à l'œuvre des jeunes.

On pourrait me dire que cet intérêt pour l'art nouveau prend le devant depuis une dizaine d'années, on a beaucoup tourné en dérision notre «pédagogie d'art » et peut-être encore davantage notre « politique d'art ». Sans doute on peut procéder à l'éducation des masses dans un esprit boutiquier, comme l'a fait Avenarius dans le « Kunstwart » ; mais on peut aussi procéder avec intelligence, avec une stratégie prévoyante comme l'a fait le directeur de la Hamburger Kunsthalle, *Von Lichwart* et ses émules, éveillant ainsi un vif intérêt de l'art dans les cercles les plus étendus.

Peut-être faut-il aussi admettre que ces efforts ne furent pas les causes exclusives de cet intérêt mais faut-il attribuer au caractère même de l'époque cette force qui cherche à se soustraire à la réalité cruelle et déprimante pour se réfugier dans les domaines plus aérés de l'esprit. Que ce soit ceci ou cela, le fait est qu'en Allemagne la production artistique s'exerce suivie avec le plus vif intérêt par le peuple presque

entier. Nous avons le grand public en même temps qu'un public préparé et nous avons la volonté et le désir d'accepter tout ce qui se fait d'artistique chez nous aussi bien que chez les autres. Aussi bien à Berlin que dans presque toutes les grandes villes du pays, les musées se chargent de cette œuvre. Exemple : la fondation d'une galerie moderne dans l'ancien « Kronprinzen Palais » conçue comme une « Galerie de vivants », comme un musée devant révéler avant tout les représentants décisifs du développement actuel ; cette galerie moderne pourra être une création véritablement unique si son directeur arrive à réaliser jusqu'au bout son idée courageuse.

Dans tout le pays nous avons des organisations très actives qui cultivent l'art et cherchent à le répandre. Même dans les petites villes on trouve un nombre considérable de collectionneurs privés achetant de l'art moderne ; presque toutes ces collections ont autour d'elles un groupe de gens s'intéressant à elles et en discutant. D'innombrables expositions ont lieu, organisées tant par les groupes d'artistes que par les magasins d'art et ici, bien entendu nous en subissons aussi les revers : commerce fréquemment fait à grand renfort de tapage, de réclame, pour ce qui n'est qu'un faux semblant de l'art et si nous avons le grand public nous avons aussi le public sans prétention et sans jugement qui accepte tout. Il en résulte donc un manque de résistance de la masse générale qui est dangereux et qui provoque la ruine de nombre d'artistes, surtout des jeunes, le succès étant chez nous possible sans effort.

Ainsi s'explique plusieurs faits regrettables ayant rapport à l'expressionnisme ; ce fut sans doute un grand malheur pour ce mouvement de réussir si vite, presque sans opposition ; ce fut pour les amateurs nombreux l'occasion de se jeter dans le courant et de réaliser une manière d'expressionnisme et aussi un expressionnisme maniéré.

Cette constatation n'enlève rien aux efforts sincères, essentiellement romantiques par le fonds et visant un idéal élevé ; ceci ne touche aucun des vrais artistes tels que les Marc, Macke, Nolde, Kirchner, Heekel, Schmidt-Rottluff, Mueller, Kokoschka, Klee et Feininger ; chacun de ceux-ci s'est développé d'une manière tout à fait personnelle.

***

Mais la réaction devait venir. Le public trompé par des littérateurs trop empressés et par des marchands de tableaux spéculateurs s'aperçut avec inquiétude avoir adoré des demi-dieux chimériques.

On pouvait bien prévoir que cet enthousiasme forcé se changerait bientôt en indifférence suivie de réaction et le public plus encore par décision que par opposition allait se refuser à tout, prévoyant il y a quelques années ce danger — on ne m'écoutait naturellement pas — j'avais parlé des gentils petits cochons en cartouchouc qu'on trouvait autrefois dans les foires et dans lesquels les gamins soufflaient ; ils étaient beaux et solides d'apparence ces petits cochons et l'air s'en échappait comme un gai sifflet ; mais ils redevenaient vite quelque chose d'informe et de pitoyable.

Aujourd'hui que les temps durs ont mis fin à ces jeux d'enfant il semble que ceux-ci sont devenus un véritable sport artistique et on souffle si fort maintenant que je les vois crever les uns après les autres, les petits cochons. Épuration bien désirable ! En fin de compte il restera quelques artistes qui ont de la valeur et du génie, mais en attendant...

Mais en attendant, quelques jeunes artistes ayant des aspirations et des buts nouveaux se sont formés, il est presque naturel qu'ils soient en opposition avec leurs prédécesseurs, la chose essentielle pour eux est celle-ci : *l'autonomie de l'œuvre d'art.*

Les derniers 25 ans d'efforts artistiques en Allemagne comme en France sont marqués par des tentatives inlassables pour reconstituer les principes fondamentaux de l'art. Les efforts les plus sérieux ont été faits pour fixer à nouveau une unité de l'œuvre logiquement créée sur la base des éléments.

L'œuvre d'art, comme un monde en soi, l'ordre en soi, voilà le but. Rien d'étonnant qu'avec ces tendances on arrive à parler de *Peinture absolue* de *Plastique absolue* : un tel rétablissement pur et simple des principes d'art est de rigueur,

personne ne songe à nier cette évolution où à la combattre. Mais il est permis de craindre que l'œuvre d'art devenue autonome et sans autre but que de proclamer l'ordre établi en elle ne devienne à nouveau de « l'art pout l'art ».

On a commencé à donner une figure nouvelle à l'art lui-même et on y arrive par des tendances même tout à fait opposées, on a dit : A quoi bon le tableau, la sculpture ? abandonnons ces moyens, tournons-nous vers une réalité neuve, créons l'objet réel, ce fut la part du constructivisme russe ; la Revue éditée l'année dernière à Berlin par *Ehrenbourg* et *Lissitzky* s'appela Dedenstand, *Objet* ; *G* (abréviation de Gegenstand), actuellement le nom de la Revue d'un petit groupe de constructivistes allemands.

D'autres pensent trouver la solution *en stabilisant l'objectivisme de l'image.*

En cherchant à transcrire les éléments éthiques sociaux et politiques, ils cherchent à donner à leurs œuvres d'autres sources d'émotion capables de se conjuguer avec celles de l'art pur, ils l'appellent le *Vérisme intégral* représenté par *George Grosz, Dix,* un groupe de jeunes artistes, lesquels s'efforcent de donner à leurs dessins et à leur peinture — non par la forme, mais par *l'impression* le choc violent que pouvait donner l'affiche, par exemple, art d'une compréhension immédiate, empoignante, donnant des coups de fouet, ce qui leur importe n'est pas de trouver un nouveau style, mais un nouveau sens (une nouvelle raison d'être) de l'art. Avec le scepticisme qu'ils ont rapporté du dadaïsme dont ils furent tous des partisans, la question ne cesse de se poser pour eux : quel sens l'art a-t-il ? dans le monde, dans la société actuelle ? A quoi bon un artiste ? des natures mortes, des académies accrochées aux murs n'est-ce pas là des restes du Bidermeyer (1) ? Avec plus de sarcasmes que de résignation, on se résigne à admettre que la création d'art s'accomplit plutôt dans le vide, sans rapport avec la plate réalité.

Pour un homme comme George Grosz, tempérament politique, la solution fut celle-ci : se faire une arme de la peinture et du dessin et une sorte de mitrailleuse intellectuelle pour la lutte politique et sociale. Mais comment se faire comprendre de la masse. Fréquentant les cinémas, dévorant les romans, à la Sherlock Holmes, la foule réclame une objectivité, simple, claire et crue, de la netteté et de la fermeté, quelque chose de lisible comme la chromotypie qui a encore de nos jours sa préférence. Il se pourrait bien que ces considérations d'ordre nettement psychologique viennent plutôt à posteriori qu'à priori, que ce ne soit là que des explications servant à donner des preuves à une tendance.

Le fait demeure que ce style de vérisme nouveau, poussé à l'extrême par Dix est à considérer comme un essai de réintégration de l'art dans la vie sociale.

La seconde tendance est celle de l'art abstrait. On a cherché l'expression la plus pure de la forme, on a éliminé tout ce qui est réel et matériel jusqu'à se trouver comme Malewitsch devant la peinture « blanc sur blanc », devant des surfaces nues devant le vide. Il devait en résulter la soif de la chose réelle, de l'objet palpable. Le mot d'ordre fut-il : Vers la vie, vers la réalisation tangible, vers la technique, vers l'industrie. On connaît le développement de cette théorie en Russie, les essais de construire (créer) avec du bois, du métal, du verre, des objets de forme plus ou moins disciplinées. Aujourd'hui le constructivisme paraît faire en Russie le dernier pas, le pas inévitable, passer à l'industrie ou au décor de théâtre.

En Allemagne, le *Bauhaus de Weimar* s'est séparé de ces idées. Le Bauhaus une école d'architecture, de productions artistiques (d'art décoratif) est une institution encore trop récente et ses buts manquent encore trop de clarté pour qu'il soit possible de fixer les résultats. Avant tout, on s'est basé sur les métiers. A présent, sous l'influence de ces idées constructivistes, on s'appuie sur l'industrie et sur l'art de l'ingénieur tombant immédiatement dans un « romantisme d'ingénieur » assez grave qui inquiète quelque peu le sens positif ; j'espère, toutefois, qu'un nouvel académisme délectant de la stylisation du carré et s'adonnant à un jeu peu spirituel des formes de la machine ne sera pas le fruit de cette école d'art unique à ce jour en son radiaclisme. Le défaut de ces tendances est sans doute celui-ci : Beaucoup pensent avoir fait l'essentiel en constituant un nouveau répertoire des formes, carrés,

---

(1) Bidermeyer, âge du bourgeois-type, un Louis-Philippe germain dont il reste d'innombrables traces en Allemagne, dans le mobilier, dans les objets d'art décoratif et même dans toutes les tournures d'esprit, qeui s'était révei fortement avant la guerre.

triangles, cercles, cubes et autres formes géométriques qui sont évidemment les formes primaires, mais qui n'ont de sens véritable que lorsqu'elles sont à l'intérieur de la création. A mon avis, le résultat décisif interviendra par l'évolution de la forme vers une architectonie.

L'œuvre remarquable de Fernand Léger est caractéristique de cette tendance. *Oskar Schlemmer* et son camarade *Willy Baumeister* déjà cité ici (*E. N.* Nº 15) suivent cette voie. Schlemmer a eu cet été l'occasion d'exécuter des fresques dans l'un des escaliers du Bauhaus, ces fresques, combinaisons de couleurs et de reliefs, conçues de la même manière que les peintures murales étrusques, sont des œuvres décisives. La discipline architecturale du volume y est convertie en surface rythmée parlant un langage émouvant et puissant.

Les compositions de Baumeister appelées par lui « Mauerbilder » (images murales) partent de la même idée. A côté de Karl Zalid, un jeune sculpteur letton ayant longtemps travaillé en Allemagne avant d'être rappelé dans son pays natal, se place le sculpteur Rudolf Belling comme représentant les conditions typiques de ces tendances en Allemagne. Belling, de même tournure d'esprit que Léger est une force créatrice qui, sans restreindre ou exagérer les théories, vise dans son œuvre plastique à l'architectonie, au volume de l'espace ; sa tentative de faire rentrer l'espace dans sa plastique fut, techniquement, le pas définitif. Contrairement au genre de plastique dans lequel l'intérêt de la forme est annulé, dans lequel s'évanouit la limitation exacte de la masse ; pour lui, l'intérêt de l'image commence précisément là où il y a contraste suffisant entre la forme positive et la forme négative, entre la matière et l'air, dans ce conflit entre le désir inné de la matière de s'étendre et la force intérieure de cohésion de la matière qui, sans elle, se dissoudrait, le véritable conflit de la plasticité. Pour lui, il en est assurément résulté la possibilité de créer l'objet réel, la réalisation tangible de l'élément, dernièrement il a trouvé un égal en Arthur Korn, jeune architecte d'un talent sérieux, un constructeur qui sera, sans doute, d'une grande importance dans le développement artistique de l'Allemagne.

En collaboration avec *Korn*, il a créé quelques arrangements de fontaines conçues dans un esprit architectonique. *Grosz*, *Dix*, *Belling* ; pour tous trois, il s'agit, au fond, de sortir de l'artisticisme et des problèmes d'atelier.

PAUL WESTHEIM.



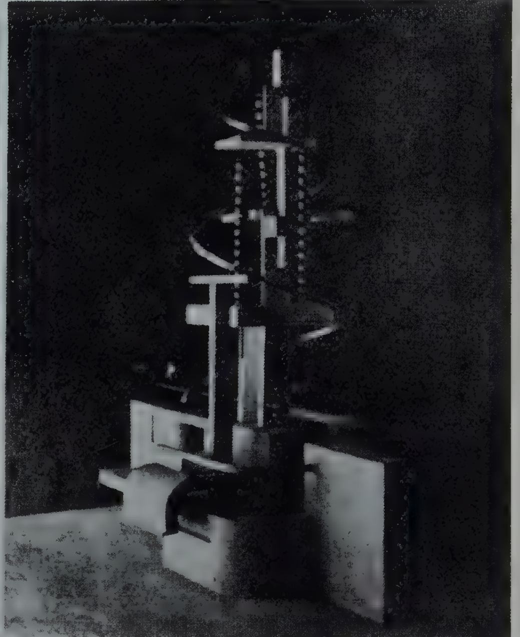
OTTO DIX

MORT ET RÉSURRECTION

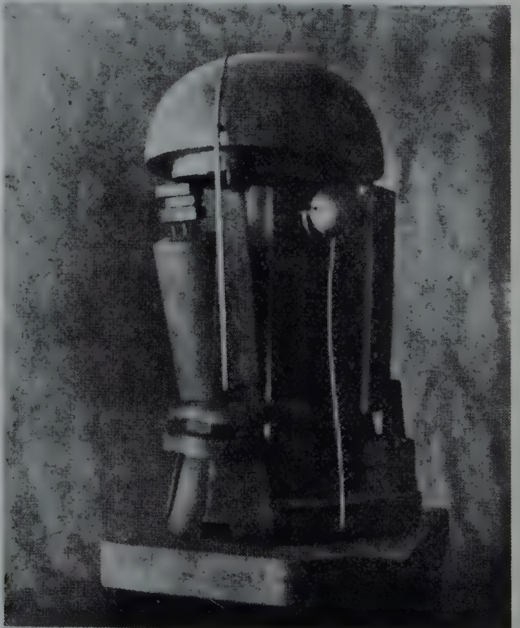
OSKAR SCHLEMMER-(WEIMAR)

RUDOLF BELLING-(FONTAINE)









ARTHUR KORN
MAISON A BERLIN-WESTEND

RUDOLF BELLING
1923

MUSIC-HALL

UN FOUR

« On dit ça... »

C'est aussi le titre de la nouvelle revue du *Casino de Paris*.

Vraiment ce n'est pas de veine ! Le Casino de Paris allait bien, au mieux depuis quelques années ; le music-hall s'asseyait bien à l'aise entre le théâtre malade et le cinéma exubérant. On y avait eu le jazz et les spectacles éblouissants de blonde lumière, de chairs, de diamants, de faste chic, vif, alerte, plus remarquables qu'on ne croit, — les clameurs homériques de Dorville.

Du nu, du leste, du sourire aigu et câlin, un ronron accéléré de joie, dans un piaffement de jambes agiles.

Le nu ? pas du tout shocking, mais beau, agréable et gentil, note plastique essentielle, tant par les formes (la perfection) que par la carnation, l'éclat et la couleur.

Quand Gare de Lyon, Dorville secouait le petit fiancé Bassarabo dans son panier d'osier, mêlé à du camembert, à des godilles et une brosse à dents, c'était l'immense rire auquel rien ne résiste. Grossier ? Jamais de la vie !

Avec la nouvelle revue on guettait la surenchère.

Plouf ! le Casino est devenu distingué. Le Casino est collet-monté, il est ennuyeux à périr, long, long, hâché, cousu à gros fil de ménagerie, de cirque, de théâtre Fémina, de je ne sais quoi. Et Dorville lui-même y fut tué, aussi cotonneux que son taureau de corrida en chiffons. Sans compter qu'on nous y donne le plagiat du théâtre de Balief dans cette longue durée qui précède l'entr'acte.

On pensait que « Parade » passerait tout naturellement avec les amodiations légitimes, au music hall. Picasso, Cocteau au Casino, Satie à l'orchestre du Casino. Le jazz évolué (ou juste le contraire du jazz, mais quelque chose d'aussi pur) à l'antichambre.

Il y avait dans l'air une formule allègre passible de profondeur. Le nu et l'habit de deuil des sketches fixaient l'étendue du clavier de l'humour. Paris répandait là la voix du « titi » Et « aie donc ! »

Rappelons-nous les scènes innénarrables : *Landru, la Clinique au Rossignol, le Croque mort et la Mariée, la Malle des Bassarabo.*

Puis *C'est mon homme*, puis *J'en ai marre*, puis *En douce*

Paul Poiret avait fait quelque chose aussi par là.

Et les féeries endiablées qui finisssaient par l'étonnant et net bassin surgi de scène où des naïades dans plus de 10.000 litres d'eau faisaient dans le ruissellement des diamants et le raffut de l'orchestre, une note de beauté entièrement inconnue !

L'autre soir, plus rien. Collet monté. Mélancoliquement on murmure *in petto*, « Titine, Titine, oh Titine, je cherche Titine et je ne la trouve pas

Dorville tué, Mistinguett loin.

Le nu se débraille ailleurs, proche de la malpropreté, aux Folies Bergères.

Au Casino, ces demoiselles portent la robe longue et parlent savamment.

Le public, sauf erreur est changé. Oh ! attirance définitive de l'Opéra-Comique !

La plate maison de la rue Favart ouvre une succursale rue de Clichy.

L'orchestre ? Dieu, qu'il a la gueule empatée. On dort.

Le promenoir est plein d'hommes exclusivement.

A vrai dire un tel coup de barre est estomaquant. Les frères Voltera n'ont pas profité de leur incendie. On y peut gagner de l'argent car le public aime le distingué ; une succursale de l'Opéra-Comique fera de l'argent.

L'esprit est mis à la rue par ce froid et il cherche un appartement à louer.

Allons chez *Mayol*, c'est vraiment très joli. Avec des moyens tout restreints, on fait merveille. Tout va vite et c'est joli, c'est trop joli ; on voit, et on écoute avec plaisir. L'orchestre est à citer ; il est conduit à la perfection. Il use de toutes les licences que le music-hall par définition autorise. L'orchestre de music-hall pourrait fort bien être dans l'esprit de la czarda ; le chef tient son monde dans sa main. Chaque homme-instrument est un individu coloré, le chef est le dompteur qui lâche ses fauves, le bruit s'enchaîne, s'invente au fur et à mesure, plein de folle passion; les musiciens s'amusent et le public est ébloui et charmé. L'orchestre de Mayol est remarquable. Avec quatre fois moins de musiciens qu'au Casino, il fait de l'orchestration : on entend des sons et des rythmes. Le chef d'orchestre invente tout du long.

O économie, lorsque tu es entre les mains d'un homme intelligent !

O opulence, lorsque tu deviens bête !

J. Monchanin.



Hans Pœlzig. Berlin. Projet d'une grande salle Mozart à Salzbourg.

ARCHITECTURE

UN CONSEIL D'ADMINISTRATION

Un conseil d'administration siège en permanence ; les trois conseillers s'appellent : le Confort, le Technique, le Plastique. Le quorum est trois ; si l'on n'est pas trois, on ne peut prendre aucune décision, rien n'est valable.

Le Confort, c'est le monsieur qui a pour mission de tout mettre en ordre afin que tout soit pratique et confortable, conforme aux besoins. Le monsieur Technique est celui qui doit faire tenir, résister, franchir, couvrir, abriter, chauffer, aérer ; c'est lui qui passe à la caisse et qui touche l'argent, car lui seul met des matériaux en œuvre, lui seul commande à des ouvriers et emploie des machines, lui seul dépense de l'argent. Il a une consigne qui est de répéter éternellement à ses deux collègues : « de l'économie, Messieurs ! » Monsieur Plastique est un monsieur qui est très poète, qui est animé d'idées nobles, de pensées élevées, qui prétend de rien, faire quelque chose de très grand et de très beau et qui à propos du moindre prétexte dit toujours : « Messieurs, avec ceci je vous ferai un palais. » Il régit la divine proportion.

Ces messieurs siègent en permanence dans la tête de l'architecte. Dans toutes les périodes de crise de l'architecture, de la grande architecture, le Conseil d'administration siège en permanence et les décisions ne valent que prises à l'unanimité. — Ces trois Messieurs se sont formé une culture profonde, indépendamment les uns

des autres et ils nous montrent avec fierté les œuvres merveilleuses qu'ils ont élevées de toutes parts.

La crise de la grande architecture s'étant ouverte au début de ce siècle le conseil siège en séances tumultueuses. Dans ces séances qui ne peuvent être encore que préliminaires, le Conseil d'Administration avant que de réaliser son unité indispensable examine ce qui se fait autour de lui. De Pœlzig, architecte notoire et très estimable de Berlin, ces Messieurs examinent la dernière œuvre. Celle-ci éveille en chacun d'eux de lointains souvenirs. Je crois qu'ils ont tous, au temps de leurs études, vu quelque part cela dans des manuels : le Plastique, le Technique, le Confort. « Si nous nous occupions aujourd'hui de faire cette œuvre, disent-ils, nous voudrions employer chacun nos meilleurs moyens ; mais elle aurait alors une autre attitude. Ce document qu'on nous soumet, la photographie de la Salle Mozart de Salzbourg, est certainement une gravure de quelque Mattheus Mérian, une magnifique ruine d'autrefois et d'ailleurs. »

Monsieur Plastique est le plus pris à parti ; il dit : « Je trouve ça très bien, très bien, mais ! » Monsieur Technique prétend qu'il a de tous autres moyens à sa disposition, bien plus intéressants. Monsieur Confort dit : « une salle de spectacle, mais de quel spectacle s'agit-il ? N'est-ce pas le spectacle qu'il faudrait d'abord mettre au point ?

Dans ce conseil d'administration, aucun des trois membres n'a le droit de priorité sur ses collègues. Monsieur Plastique est quelque peu gêné, est très gêné, d'avoir à expliquer le cas de M. Pœlzig qui vraiment, s'est trop tendancieusement adressé à lui.

Le conseil d'administration est un triangle équiangle dont les trois côtés sont égaux : c'est une forme parfaite et un beau symbole de l'architecture.

Paul Boulard.



Photo Giraudon.

Baltard del et sculpt.
(Gravure ancienne du Colisée)

LES CENT PEINTRES

Il faut signaler l'initiative due à la Société des Amateurs d'art et des collectionneurs, et à l'activité de MM. Tzanck, Lœb et Paul Guillaume.

Cent peintres invités à exposer autour de Cézanne, Renoir, Manet, Pissaro. Exposition qui fut des plus représentatives et aussi complète que l'on peut pratiquement le réaliser. Il fut tout à fait intéressant de confronter à celle des grands disparus, l'œuvre des générations qui suivirent et celle des nouveaux venus.

Voici à titre documentaire la liste des exposants :

CÉZANNE, RENOIR, PISSARO, MANET, VAN GOGH, DEGAS, ALIX, ALTMAN, ASSELIN, BARAT-LEVRAUT, BISSIERE, BOSSHARD, BRAQUE, BAKST, CAMOIN, CERIA, CHARBONNIER, CLAIRIN, CONVERSE, COUBINE, CROTTI, DAVID, DELAUNAY, DERAIN, DEZIRE, JEAN DUFY, RAOUL DUFY, DUCHAMP, DUREY, D'ESPAGNAT, FARREY, FAVORY, FEDER, FOURNIER, FRAYE, FRIEZ, GALANIS, GERNEZ, GIMMI, GIRIEUD, GRIS, GRUNSWEIGH, GROMAIRE, GUÉRIN, HALICKA, HASSENBERG, HAYDEN, HERBIN, JACQUEMOT, JEANNERET, JOVENEAU, KARS, KAYSER, KICKERT, KISLING, KLINGSOR, KVAPIL, LABOUREUR, LAGAR, LAGUT, LATAPIE, LAURENCIN, LAPRADE, LÉONARDI, LÉGER, LE SCOUEZEC, LÉVY, LHOTE, LIAUSU, LURCAT, MAINSSIEUX, MANGUIN, MARCOUSSIS, HENRI MATISSE, MENIER, METZINGER, MONDZAIN, OTTMANN, OZENFANT, PASCIN, PERDRIAT, PICABIA, PICASSO, LEDOUX, KROGH, PRAX, RAMEY, RIOU, ROBERT, ROCHE, ROCKLINE, SABBAGH, SAVREUX, SINET, SOLA, SOUTINE, STOPPLAERE, SURVAGE, TOBEEN, UTTER, UTRILLO, VALADON, VALLOTTON, VAN DONGEN, VILLON, DE WAROQUIER, ZAK, ZARRAGA.

FAYET.

LETTRES A UN ÉTUDIANT

II. — A la recherche de la tradition

Nous voici donc, ami, en présence du passé. D'aucuns le prétendent muet et radotant ; d'autres le contraignent à se mettre à l'unisson des voix modernes ; espérons qu'il se laissera séduire par notre sympathie et notre bonne foi, et que ses œuvres retrouveront pour nous leur sens de jadis ni plus ni moins.

Mais pourquoi, diras-tu, ces retours en arrière ? Sans doute, il est fort émouvant d'entendre l'inflexion des voix chères qui se sont tues. *Pratiquement, quel intérêt cela a-t-il ? et quel rapport avec l'esprit nouveau ?*

A notre époque d'inflation verbale, où tant de mots s'usent ou bien sont détournés de leur sens, un terme déchoit souvent de sa valeur nominale : le terme tradition.

Nombreux sont les faussaires inconscients pour qui tradition signifie routine. Qu'elle se manifeste dans le retour quotidien de phrases ou d'événements banals (au fait, ne serait-ce pas par tradition que la terre tourne autour du soleil ?) ou bien qu'elle se réserve pour les grandes circonstances, répétant alors les clichés et les formules d'usage, la tradition pour eux ne s'écarte jamais d'un seul pas hors des chemins battus Puissance de sommeil et de mort, elle se complaît à l'imitation formelle et froide du passé : elle croit résoudre le problème de la création en prolongeant les vieillards ; on peut, sans être gérontophage, concevoir qu'il vaille mieux des nouveau-nés.

Car c'est aussi une tradition et à bien réfléchir la seule, la vraie, de transmettre la vie : tradition sociale ou littéraire, les deux ne se rejoignent-elles pas ?

Guillaume Apollinaire évoque en un de ses poèmes le cortège *des différents âges de l'humanité se succédant avant lui :*

Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
Qu'ont formé *tous* les corps et les choses humaines.

Cette notion d'une tradition ininterrompue et complexe formée de tous les corps et les choses humaines, *nos faussaires de la tradition ne sauraient l'admettre. Mutilant le passé jusqu'à n'y laisser que l'annonce de leurs vertus, ils créent une tradition à leur mesure.*

L'un, méticuleux, parle de la tradition d'ordre qui est celle de toute notre littérature : il en exclut par là même Montaigne. On parle de notre tradition de bon goût ; que devient Rabelais ? de notre tradition de clarté ; que devient Mallarmé ?

Tout cela pour ne pas avoir su regarder le passé ; c'est, sois-en persuade, la meilleure école pour qui sait la comprendre. Il leur aurait appris qu'il n'est, en littérature comme ailleurs, qu'une seule tradition, c'est de progresser et de renouveler sans cesse ; et les seuls traditionnels, ce sont les novateurs.

Ceux-là seuls, en dehors de toute école et de toute étiquette, composent aujourd'hui la tradition qui de leur temps apportèrent une nouveauté ou firent scandale : Corneille, Racine, Hugo... Et qui oserait y ranger les Quinault et les Ponsard ?

Notre époque ferait-elle exception ? La tradition s'y retrouverait-elle chez les suiveurs et les plagiaires, plutôt que chez les novateurs ? Nous le verrons dans la prochaine lettre.

Robert Aron.



Le compresseur, les canalisations d'air comprimé, les ouvriers avec **les brise-bétons**.

INDUSTRIALISATION DU BATIMENT

Voici l'Arc de Triomphe de l'Étoile et voici un homme qui tient un instrument nouveau, un brise-béton actionné par l'air comprimé. Spectacle inédit à Paris. Y-a-t-il matière à s'émerveiller ? Mais oui, car cela signifie tout simplement que des temps nouveaux sont là. Lorsque l'on songe à tailler dans les grandes villes et à réformer leur corps malade, on paraît rêver ; lorsqu'on en parle, on semble prophétiser ou l'on passe pour un fou ou un utopiste. D'un côté il y a des besoins si urgents qu'ils apparaissent de plus en plus clairement aux populations mises à une véritable épreuve ; d'un autre côté, il y a des moyens de plus en plus nombreux qui nous donnent confiance et qui poussent invinciblement à élaborer des solutions neuves. La solution n'est possible qu'avec le moyen ; l'idée d'entreprendre ne vient que lorsque le moyen est à disposition. On déchausse des chaussées avec de puissants et rapides brise-béton à air comprimé ; on voit installer au milieu de la rue des bétonnières à moteurs à essence ; la pelle, la pioche, la brouette disparaissent. Petits incidents inaperçus du passant affairé. Voyons les choses de plus haut, de plus loin maintenant que nous voici munis de cet outillage précis qui fait avec une aisance et une rapidité stupéfiante les lourds travaux qui jusqu'ici écrasaient l'homme. Solution neuve. Lorsque nos chantiers de construction seront raccordés à la canalisation d'air comprimé et qu'un outillage harmonisé y apportera une activité industrielle intense, le problème de l'architecture sera élargi et en France on entrera dans une période d'architecture qu'on attend et qu'on sait imminente. Fatale et merveilleuse convergence des diverses conditions qui sont à la base d'un problème qui déjà s'énonce. L'élaboration sourde aura son terme.

Demain a commencé de naître au pied de l'Arc de Triomphe.

L.-C.



Cie INGERSOLL-RAND
BRISE-BÉTON ACTIONNÉ PAR L'AIR COMPRIMÉ



LIPCHITZ

LES VRAIS INDÉPENDANTS

Le Comité du Salon des artistes indépendants vient de décider de grouper désormais les exposants étrangers *par nationalités* : prétexte : Rendre les expositions plus classées.

But de la Société fondée en 1884 : « Les artistes indépendants » basée sur la suppression des Jurys d'admission a pour but de permettre aux Artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du public ». But excellent qui a magnifiquement réalisé son programme et permis, on peut le dire, à l'élite actuelle des artistes de se faire connaître. De plus, l'article 1er du règlement dit : « *Il ne pourra être fait aucune distinction d'âge, de sexe ou de nationalité.* »

Des artistes comme : Seurat, Signac, le Douanier Rousseau, Matisse, Bonnard, Van Gogh, Marquet, Maurice Denis, Vuillard, Segonzac ; Moreau, La Fresnaye, Toulouse Lautrec, Metzinger, Picasso, Braque, Derain, Lipchitz, Utrillo, Léger, etc. y ont fait leurs premières armes ; beaucoup sont restés fidèles à ce Salon qui vit leurs débuts et continuent d'y exposer régulièrement.

Le Salon exposa d'abord dans de modestes baraquements, puis dans les serres de la Ville de Paris ; il n'y avait guère de mauvaises places dans ces locaux, tout allait bien, les placeurs, émanation directe du vote de l'Assemblée Générale groupaient les toiles par affinités d'esprit ou de camaraderie.

Tout allait bien puisque chacun était proprement placé, et en voisinage avec les amis de même tendance.

Le Président Paul Signac auquel il serait injuste de ne pas rendre justice de son activité, mena la Société jusqu'à la faire reconnaître d'utilité publique ; il était évidemment difficile de ne pas se laisser tenter par la consécration officielle, de là pourtant devait venir tout le mal dont ce Salon souffre aujourd'hui.

Reconnu officiellement le Salon des Indépendants allait exposer comme son vieil aîné le Salon des Artistes Français, comme le Salon de la Nationale et le Salon d'Automne, dans le Grand Palais.

Malheureusement ce célèbre et ridicule édifice bâti pour servir de Palais aux expositions des Beaux-Arts, grâce au génie de son architecte, est à peine propre aux expositions de machines agricoles et d'automobiles ; les salles de peinture y sont parfaitement obscures et il n'y a guère que de mauvaises places ; *la lutte pour la bonne place* commençait ; les bonnes, c'est à dire les moins mauvaises ; pourtant sous prétexte de rompre ces coteries on décida de faire le placement des œuvres suivant l'ordre alphabétique ; conséquence : ainsi qu'on devait l'attendre d'une mesure automatique, le résultat fut ridicule ; jamais

---

LES ŒUVRES ILLUSTRANT CET ARTICLE
NE SERONT PAS EXPOSÉES AUX INDÉPENDANTS



BOSSHART



MARCOUSSIS

PHOTO-LIBRAIRIE DE FRANCE

exposition ne fut plus incohérente ; le groupement par tendances étant brisé par le placement alphabétique, le visiteur ne s'y reconnaît plus, ajoutez à cela qu'il est toujours fort désagréable d'être placé sur un mur absolument noir et vous comprendrez le désastre.

La lutte pour la bonne place n'a pas été brisée, mais multipliée par le nombre des salles ; si le groupement par tendance pouvait à la rigueur faire quelques privilégiés, il y en a maintenant dans chaque salle.

Dernière invention du Comité : les étrangers seront assemblés chacun dans leur salle. Le Président Signac proteste de ses bons sentiments vis à vis des étrangers, il ne s'agit nullement là de fil de fer barbelé. Inutile d'insister sur l'effet déplorable que peut causer cette mesure à l'étranger où les Français sont systématiquement accusés de faire du nationalisme. Les Indépendants nationalistes ! quel bel argument !

Il faut être clair ; les statuts de la Société des Indépendants n'admettent aucune distinction entre les Étrangers et les Français, cette mesure est tout à fait maladroite, elle émane d'un comité partiellement vieilli ; elle est probablement anti-statutaire et certainement contre l'esprit des Indépendants ; nous savons bien qu'il faut qu'une Société soit gérée, il est nécessaire qu'un Comité ait des pouvoirs ; mais il ne doit, en aucune façon, prendre des décisions (1) qui sont certainement contre l'esprit des Indépendants.

Pour nous, nous préférons croire, comme beaucoup le pensent, que les raisons véritables de cette déplorable mesure ont pour but d'éliminer du Salon des Artistes Indépendants les éléments que le Comité, le Comité seul en abus de pouvoirs, juge « indésirables ».

Rompant les groupements par tendances il est relativement facile de noyer dans des flots de peinture bien sage ou bien innocente les efforts virulents. Ceux des membres du Comité véritablement libéraux ont démissionné ; après Segonzac, Léger envoie une décision durement motivée ; on ne peut admettre, sous prétexte de « classement et d'ordre » de voir tuer le principe même des Indépendants : l'égalité des droits.

Pour protester, beaucoup d'artistes importants ont décidé de ne pas exposer au Salon des Indépendants de cette année. Ci-après quelques reproductions de tableaux qui ne seront pas exposés. Nous regrettons que la place nous manque pour faire une plus large place aux véritables indépendants.

A la dernière assemblée générale M. *Laboureur* a vivement protesté contre la décision arbitraire du comité décidant de créer des sections étrangères. Il n'a pu obtenir la mise aux voix. Un groupe d'action s'est fondé destiné à ramener le Salon des Indépendants à sa véritable tradition, sans laquelle il ne peut être que la doublure des autres salons.

Nous ne saurions trop recommander à tous nos camarades des indépendants. La signature de la protestation émanant de ce groupe et dont l'E. N. fait l'envoi sur demande.

J. Lurçat.

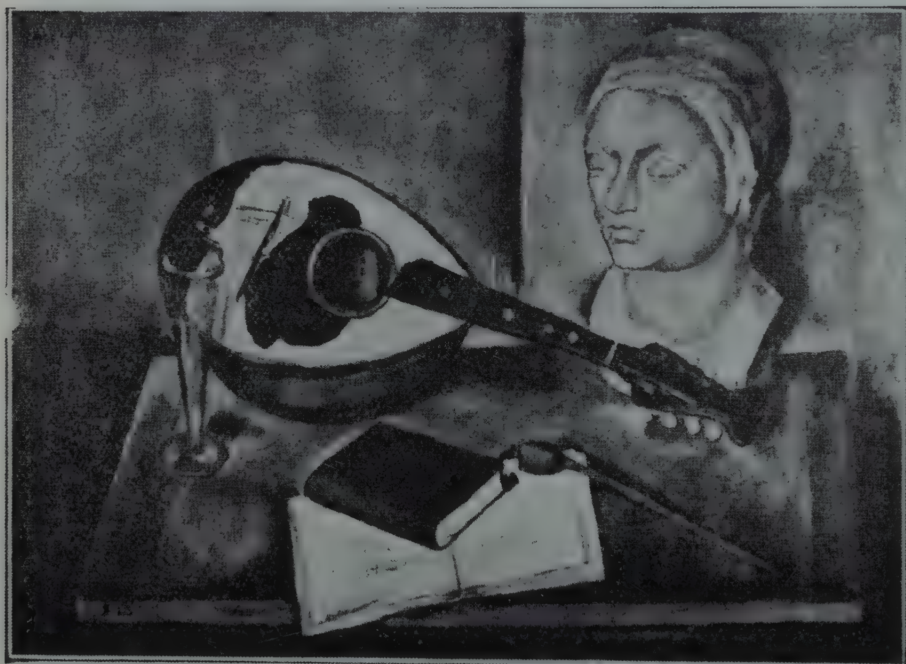
1. Décision prise par 8 voix contre 7, la voix du Président comptant pour 2.



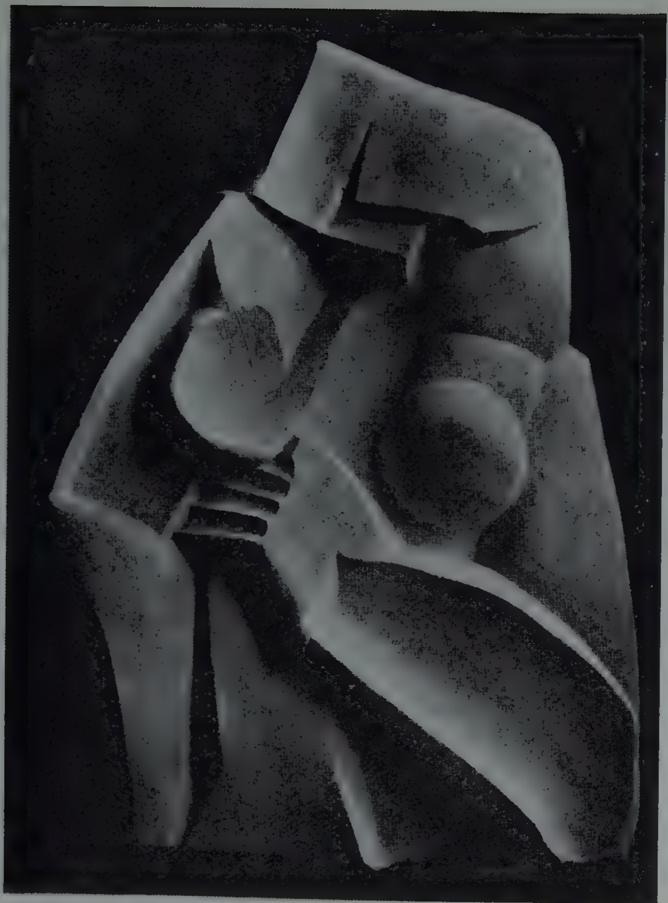
JUAN GRIS GALERIE SIMON



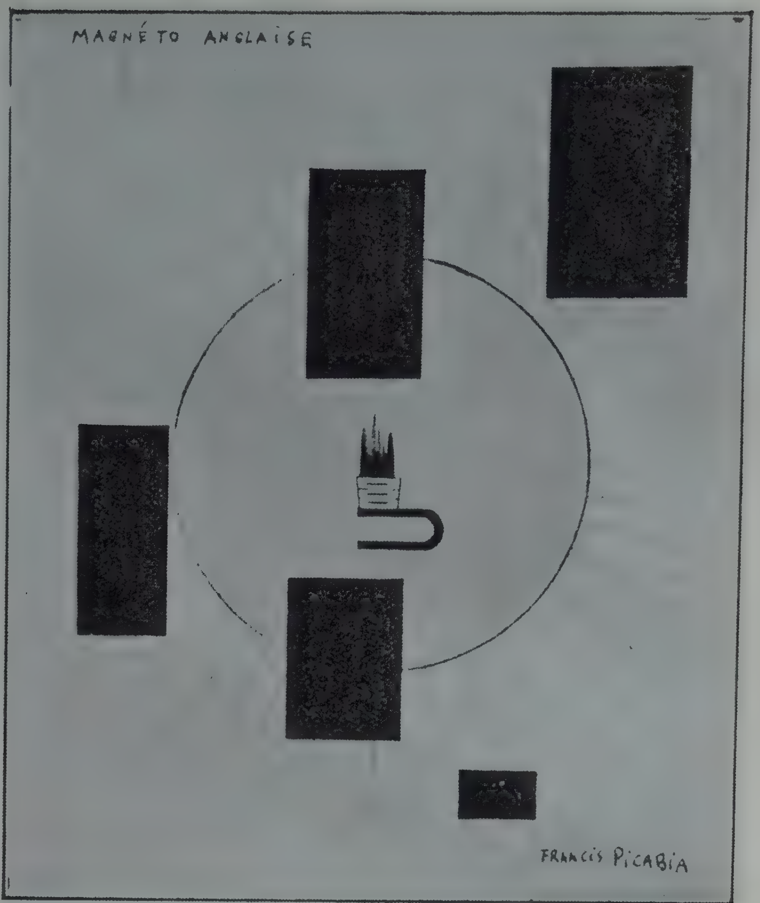
A. FEDER — PORTRAIT



MONDZAIN — PHOTO MARC VAUX



O. ZADKINE.



PICABIA **COLL. JACQUES DOUCET**



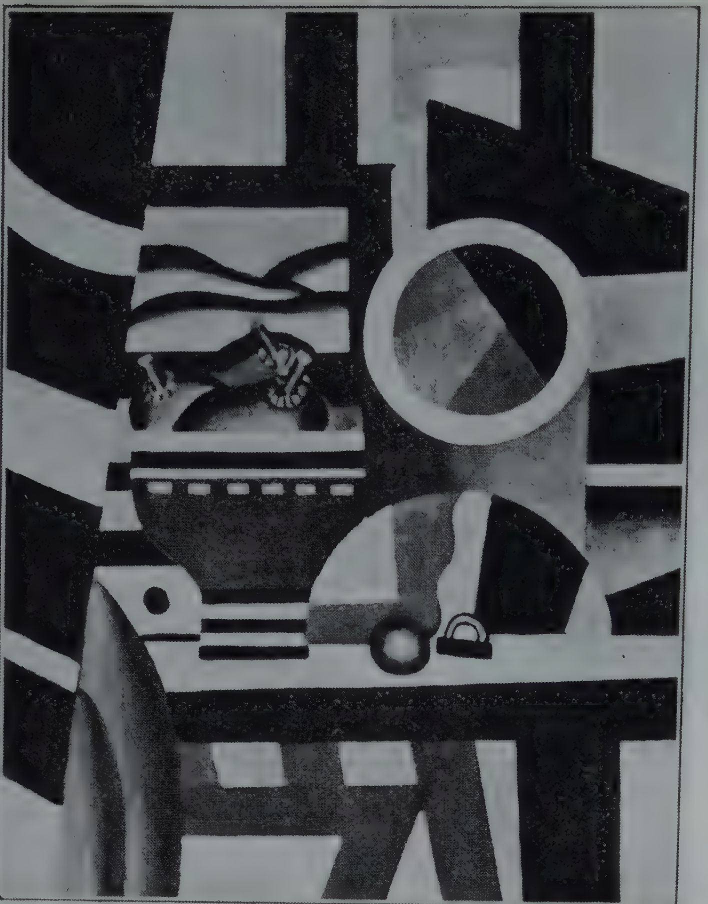
JEAN LURGAT. PHOTO LIBRAIRIE DE FRANCE



CROTTI

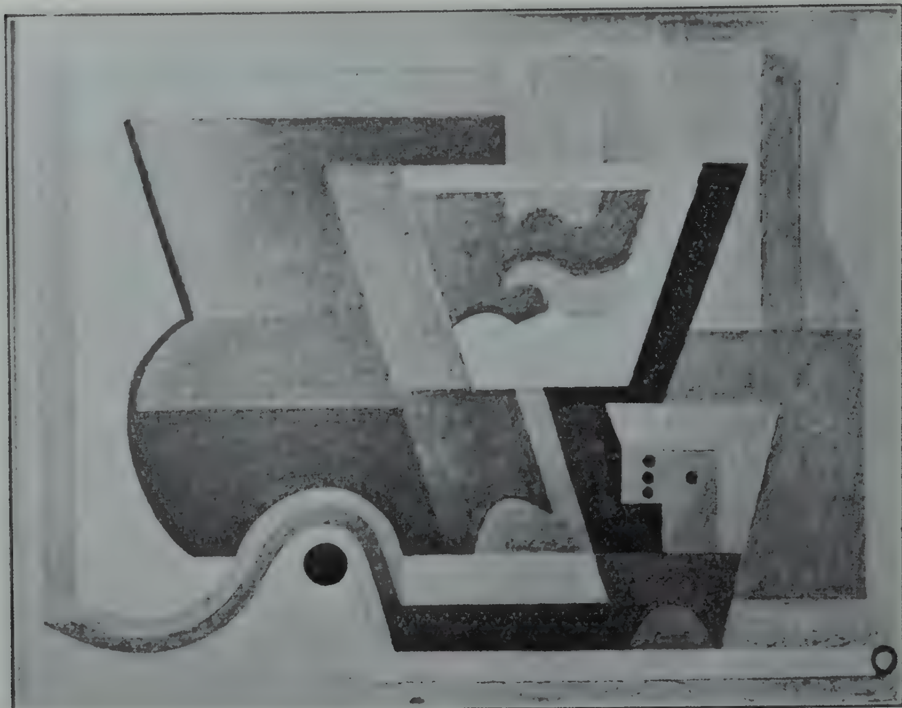


SURVAGE



LEGER

GALERIE SIMON



JEANNERET



OZENFANT

par les DDrs ALLENDY et LAFORGUE

LA PENSÉE PRIMITIVE

Au point de vue de la psychologie comparée, l'homme réalise un stade d'évolution très spécial, caractérisé par le développement intellectuel ou mental. L'homme est, essentiellement, une intelligence logique et par l'étymologie même, les mots *humanité*, *man*, etc., se rattachent aux racines *Mens*, *Manas*, etc., comme pour confirmer ce caractère fondamental. Un des éléments les plus importants de ce développement, sinon le principal, est le langage. Pour que les mots désignant des représentations concrètes ou abstraites puissent former des phrases intelligibles, il est indispensable qu'ils soient assemblés selon un canevas de concepts tels que le temps, l'espace, la distinction du sujet et de l'objet, du moi et du non-moi, de la cause et de l'effet, etc. Faute de pouvoir se plier à une analyse logique, la phrase devient inintelligible et le langage inutile. Or, le langage parlé ou écrit a pris dans l'humanité une importance telle qu'il est devenu le principal mode des relations sociales. L'emploi logique des mots, perpétuellement utilisé par l'individu, devient la fonction dominante de son mental, plonge ses racines dans l'automatisme et finit par envelopper toutes les opérations psychologiques au point que, dans la vie pratique, tout ce qui n'est pas exprimable dans une langue intelligible paraît perdre tout intérêt pour notre conscience. Le mécanisme intellectuel domine donc toute la vie psychique de l'homme et l'encadre : la mise en formules ou en équations est le triomphe du génie humain.

Cependant, les arguments solidement établis et la rigueur des démonstrations rationnelles sont loin, en dépit de ce que nous aimerions croire, de diriger effectivement toute notre vie intime. En réalité, c'est très souvent le sentiment qui commande et ce sentiment, de nature purement instinctive, n'a que faire de logique ; le cœur a ses raisons, dit-on, que la raison ne connaît pas. Nous voyons l'enthousiasme pour un idéal, pour une affection, pour un amour, renverser comme un ouragan tous les jalons et toutes les barrières de la raison. Que vaut la philosophie en face du fanatisme, la dialectique en face de la passion ? Cette force instinctive, cette puissance aveugle qui nous habite possède un élan formidable, capable de renverser tous les obstacles. Platon l'a appelée *Eros*, Freud l'appelle *Libido*, les Hindous le désignent sous le nom de *Kama* (le désir) ; disons que c'est le tropisme vital ou la grande voix de l'instinct. Elle fonctionne complètement en dehors des concepts intellectuels ; elle ne connaît aucune logique, mais il serait faux de croire qu'elle n'obéit à aucune loi. Sa norme consiste en des

affinités affectives, rapprochant des images, des sentiments selon certaines ressemblances dans les impressions qu'ils provoquent. Ces ressemblances d'ailleurs sont souvent inconscientes et l'explication n'en apparaît pas d'emblée. L'idée de cheval, par exemple, éveille la représentation de toute une scène de notre enfance où un certain cheval a joué un certain rôle et peut, par répercussion, réveiller tout un état d'esprit qui, logiquement, n'a aucun rapport intelligible avec le cheval, mais qui ne nous en impressionne pas moins profondément. En ceci consiste précisément la pensée primitive, encore tout embrumée des nuages de l'inconscient, mais dont l'étude est extrêmement importante du fait qu'elle subsiste en nous, latente sous les opérations plus brillantes du mental et capable de déclencher les réactions les plus graves.

A Freud et à l'exploration psychanalytique revient le mérite d'avoir mis en lumière le rôle de ces associations affectives dans le travail, la plupart du temps inconscient, de l'instinct. Une telle compréhension peut seule nous permettre d'aborder la psychologie animale, laquelle, pour n'être point logique selon les desiderata de notre intelligence, n'en revêt pas moins une précision et souvent une certitude qui nous déroutent ; nous y retrouverons l'évolution de cette pensée primitive qui se confond plus ou moins avec les données de l'instinct. Il suffit d'ailleurs que l'intelligence soit inexercée ou endormie, comme chez le jeune enfant, le sauvage, le rêveur ou le fou, pour que la pensée primitive apparaisse avec tous ses caractères et dans toute son ampleur. Sans souci de la logique, ses associations se basent sur le sentiment produit : un objet qui inspire de l'amour, de la haine, de la crainte, appelle immédiatement la représentation d'un autre objet, coloré pour le sujet, des mêmes sentiments affectifs. Nous constatons que ces associations s'opèrent selon un symbolisme spontané et très parfait dans son extrême précision. En outre, la pensée primitive ne connaît pas l'abstraction : toutes ses opérations se traduisent en images, tableaux, scènes, etc., d'où une rapidité dans la synthèse que l'intelligence analytique ne pourrait jamais égaler.

On observe, en effet, dans ce symbolisme, une richesse telle que l'image expressive à un point de vue (par exemple au point de vue du sentiment qu'elle provoque), l'est aussi à un autre comme la forme, et encore quelquefois à un troisième, à un quatrième point de vue, etc. C'est ce que Freud appelle la *surdétermination* du symbole *(ueberdeterminierung)* et qui apparaît si clairement dans les allégories du rêve. Nous trouvons là une des possibilités les plus remarquables de l'expression symbolique, dont le langage ordinaire, en raison de son caractère descriptif et analytique, se montre incapable ; c'est pour cette raison que beaucoup d'éducateurs, particulièrement dans le domaine abstrait de la métaphysique, ont usé si largement du symbole.

En observant l'enfant, on voit s'exprimer chez lui cette pensée primitive. Mme Alice Jouenne, dans un très remarquable article de la revue pédagogique *Pour l'Ere Nouvelle* (Octobre 1923), nous apporte des observations intéressantes à ce sujet. « Tout de suite, dit-elle, l'enfant compare la forme — des plantes notamment — aux formes qu'il trouve dans la vie quotidienne. Ainsi, la forme d'un liseron est

d'abord pour lui un beau calice où l'on mettrait de la belle eau claire pour la boire, puis elle devient un cornet de phonographe, un abat-jour, un chapeau chinois, un cornet acoustique, etc. Les formes des pierres et des cailloux impressionnent les enfants plus que n'importe quelles autres formes, ainsi que celles des nuages. Alors, pour exprimer ce qu'ils *voient* (car ils le voient), ils emploient des comparaisons variées à l'infini et toujours justes. »

La tendance qu'a l'enfant de comparer et d'identifier plus ou moins toutes choses nouvelles à une série de représentations familières est des plus remarquables. A une certaine période de sa vie, le tout petit tend à confondre tous les hommes qui lui sont sympathiques avec son papa, toutes les femmes pour lesquelles il a de l'attirance avec sa maman. Ceci ne dure que peu de temps dans son existence, mais bien qu'il cesse de l'exprimer par la suite, il n'en est pas moins certain que le même mécanisme subsiste et la psychanalyse nous montre fréquemment, même chez l'adulte et le vieillard, cette tendance à se comporter envers tous les hommes et toutes les femmes selon les sentiments qu'ont inspirés, dans la première enfance, le père et la mère. L'enfant est porté à personnifier les objets et à rechercher l'image de son propre microcosme dans tout ce qu'il rencontre. Sa capacité de persuasion est immense quand, dans le jeu par exemple, il arrive à imaginer les situations les plus complexes à partir d'un simulacre grossier. Non seulement il traitera sa poupée comme un enfant, mais il étendra cette sollicitude à l'objet le plus inattendu, allant jusqu'à habiller et dorloter par exemple un ballon de caoutchouc. Il montre ses facultés de généralisation dans ses premiers essais de langage, rangeant sous le même vocable les choses les plus hétéroclites à la condition qu'il puisse y découvrir un élément affectif commun.

Les mêmes tendances apparaissent chez le sauvage, notamment dans le fait social si curieux du totemisme. Les peuples primitifs arrivent à identifier plus ou moins complètement leur clan et eux-mêmes, avec un emblème généralement choisi parmi les animaux ou les plantes. Ils sont l'*Aigle*, le *Taureau*, etc., et une communion mystérieuse s'établit dans leur esprit entre la figure choisie et leur groupe humain. Le même symbole peut à la fin grouper des collectivités immenses : les fils du Soleil, de la Lune, du Ciel, du Renard ou du Chacal, et la fixation à ce totem est si profonde qu'elle porte les individus au pire fanatisme. Avec l'évolution, le concept d'identité s'atténue, se rationnalise, mais la fixation affective n'en demeure pas moins puissante ; le totem devient blason, le blason devient drapeau et il n'est pas niable que de tels symboles sont infiniment plus propres à émouvoir les hommes qu'une abstractions intellectuelle, car ils s'adressent à la pensée primitive qui opère dans le fond de notre inconscient et fait vibrer les fibres les plus intimes de notre être.

La religion des peuples primitifs ressemble singulièrement aux personnifications de l'enfant. L'idole supporte tous les sentiments d'espoir, de crainte et accessoirement d'amour que l'enfant peut attacher aux objets qui l'impressionnent. L'anthropomorphisme est d'autant plus naïf que la pensée est plus primitive. C'est ainsi que se créent les

mythes : le Gange est une déesse, Ganga, tout comme la *matouchka* Volga ; le Vent, la Pluie, la Mer, prennent des visages humains ; les figures apparaissent dans la Lune, le Soleil, les astres. Partout nous voyons la puissance cosmique attribuée au Père Céleste, parce que le commandement de la famille est attribué au père ; la douceur appartient à la Mère des cieux ; les Géants sont les frères aînés.

Il arrive d'ailleurs un moment où les peuples cessent de croire à leurs légendes comme l'enfant à son jeu quand le symbolisme devient trop grossier pour une intellectualité qui s'affine. Cependant, la correspondance du symbole est si étendue ; elle répond à quelque chose de si profondément humain qu'il suffit de l'idéaliser quelque peu pour le rendre de nouveau acceptable en sorte que — si haut que nous montions dans l'abstraction métaphysique — nous pouvons toujours nous appuyer sur lui comme sur la détermination fondamentale et indéfiniment extensive de tout ce que nous pouvons saisir.

Instinctivement, l'homme garde de son enfance individuelle et collective l'amour des comparaisons et toutes les poésies des grandes périodes épiques emploient des images pareilles. Chose curieuse et bien digne de remarque, nous voyons les mêmes comparaisons s'imposer partout, spontanément, comme régies par une affinité supérieure aux fantaisies personnelles du poète. C'est ainsi que l'œil est un soleil par son éclat, par sa correspondance avec la lumière, par sa forme arrondie ; la bouche impose sa comparaison avec un mollusque bivalve dont les dents sont les perles ou la nacre ; l'amoureux voit dans la femme aimée une fleur, c'est à dire l'épanouissement de la sexualité végétale. Ces figures se retrouvent tout aussi bien dans les poésies hindoues, homériques, hébraïques comme le *Cantique des Cantiques* que finlandaises ou américaines comme l'*Ollantaï* des Quichuas.

On dirait même, dans certains cas, que de telles comparaisons symboliques préexistent dans l'intelligence ou plutôt dans le sentiment de l'individu qui naît, à titre de représentation innée, apanage de l'espèce. Charles Baudouin, de Genève, dans ses *Etudes de Psychanalyse*, rapporte une observation des plus curieuses concernant une fillette de trois ou quatre ans, naturellement ignorante des réalités sexuelles. qui retrouve spontanément les symboles par lesquels les adultes, dans leur rêves inconscients tout aussi bien que dans leurs pensées lucides, représentent allégoriquement ces choses. La psychanalyse, en multipliant ses observations, arrivera vraisemblablement à grouper des faits de ce genre en quantité suffisante pour conclure sur l'innéité des correspondances symboliques. D'ailleurs si la pensée primitive appartient à l'instinct, il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'il en soit ainsi, car l'instinct est une donnée immédiate, innée, ethnique : les études des naturalistes sur les insectes nous ont suffisamment édifiés à ce point de vue.

Quoi qu'il en soit de cet intéressant problème, la pensée par associations symboliques, comme nous nous sommes efforcés de le montrer dans notre livre *La Psychanalyse et les Névroses*, constitue un mode de fonctionnement primordial et élémentaire de l'esprit humain. Toute expression, toute manifestation d'un sentiment, indispensables

aux échanges d'une vie en société, procèdent par signes c'est-à-dire par symboles.

Le langage est un symbolisme où les sons d'une part, les images d'autre part, concourent à évoquer la chose signifiée : C'est ainsi que les sons sifflants JI, ZI, qui rappellent le bruit du vent qui siffle, du souffle, d'un incendie, d'un tourbillon, d'une flèche, et, expriment l'idée de mouvement rapide, de vie, comme dans les racines sémitiques *ziz*, le sanscrit *jiv*, le grec *zoé*, le russe *jizn* etc. Les sons graves qui rappellent la chute d'un corps pesant et mou comme la syllabe MA, se rapportent partout au fondement des choses, à la matière, à la masse, à la matrice, la mère, et aussi la mer. Quant aux images, elles constituent encore une grande partie des mots dans les langues modernes soit directement, par une comparaison, comme quand on parle d'une tête de pavot, d'un bras de levier, d'une bouche d'égout, quand on appelle une calamité un fléau (l'instrument qui bat), soit indirectement dans des expressions imagées ou poétiques comme brûler d'un désir, être transporté d'enthousiasme, gonflé d'orgueil, puant de vanité, rongé de remords, etc. A ce point de vue, la langue populaire, les termes de métier, l'argot des faubourgs et le patois des campagnes sont extrêmement riches en comparaisons symboliques, dont la puissance d'évocation est souvent incomparable. Les expressions populaires, nées spontanément dans des imaginations simples, vives, sincères, vierges de la censure conventionnelle et analytique de l'intellectualité, révèlent souvent des correspondances profondes que l'expérience psychanalytique découvre comme fondamentales. (Nous retrouvons ici cette intuition mystérieuse et peut-être innée dont nous parlions plus haut). Telles sont les associations entre l'idée de prendre, donner, utiliser d'une part et la fonction de digestion d'autre part. Le langage populaire parle des *ventres dorés*, des *gros* financiers qui *ont de l'estomac* ; il compare la constipation à l'avarice, la cupidité à l'appétit, l'argent aux résidus de la digestion ; il dit *manger sa fortune* dans le sens de la dépenser, etc. Les investigations psychanalytiques confirment précisément ce genre de relations dans le psychisme primitif et dans l'évolution de l'inconscient dès les premières années de la vie.

D'une portée bien plus considérable, plus universelle et plus élémentaire encore est le symbolisme du geste, car le geste paraît avoir précédé la parole et s'être ébauché dès l'animalité, tant il est lié aux manifestations vitales les plus simples. Le geste simple est immédiatement compris par n'importe quel homme ou n'importe quel animal : on ne saurait se méprendre nulle part sur la signification du poing tendu ou de la main ouverte. Le mimique même des sentiments complexes obéit à un déterminisme très précis. Un artiste lyrique qui est en même temps un grand acteur, M. Salignac, nous faisait remarquer un jour que, dans les gestes concernant les impressions d'ordre intellectuel, les mains se portent spontanément au niveau de la tête ; pour la sentimentalité pure, c'est vers le cœur, et vers l'estomac pour traduire les appétits grossièrement matériels. La mimique devient un réflexe. Quant à la danse, qui est une mimique du corps

entier, rythmée sur un symbolisme musical, elle peut atteindre une puissance d'expression étonnante, même pour des sentiments d'ordre mystique et spirituel pour lesquels la parole serait plutôt moins adéquate. On pourrait même se demander si la danse, comme la mimique, peut devenir un réflexe en voyant les improvisations de certains grands danseurs ou surtout ces danses exécutées à l'état d'hypnose sur une suggestion quelconque donnée comme thème.

La pensée primitive peut donc se traduire par le geste ou utiliser le geste comme élément d'associations ; telles sont les stéréotypies de certaines psychoses dont l'interprétation n'est généralement possible que par la connaissance de ces processus psychologiques primordiaux et rudimentaires.

Tout ce qui frappe les sens peut servir de symbole et évoquer toutes sortes d'images et de sentiments. Il est inutile d'insister sur la puissance d'évocation de la musique à la fois par le rythme et par le son (majeur, mineur, etc.). Il est certain que la musique peut nous émouvoir profondément, qu'elle soit guerrière, passionnée, mystique, religieuse, et là encore les correspondances sont telles que l'impression ressentie ne diffère guère d'un individu à l'autre. L'audition d'une mélodie établit une puissante communion entre les hommes. Le poète Canudo voulait créer des églises de musique, mais inversement, les églises ont presque toujours utilisé la musique.

Les odeurs ont une puissante action sur notre psychisme inférieur et instinctif : l'odeur du sang, de la poudre, des parfums, des fleurs, des êtres vivants est d'autant plus puissante à nous émouvoir qu'elle échappe, comme la musique, au filtre rationnel du langage. Il en est de même des couleurs et de leur action incontestable sur notre psychisme.

L'écriture est une forme intéressante du symbolisme créé par les hommes pour les besoins sociaux. Les formes les plus archaïques, les hiéroglyphes, nous montrent ces curieuses associations entre un objet concret et toute une série d'idées abstraites. Le cercle est la représentation d'une bouche mais c'est aussi la figure semblable à elle-même dans toutes ses parties et une image de l'Absolu. L'union du disque solaire au croissant lunaire exprime en chinois l'idée de lumière ; la figuration des gouttelettes d'eau sert à caractériser ce qui est transparent, la sincérité, la franchise.

Certains hiéroglyphes sont si frappants dans leur simplicité, qu'ils prennent une valeur métaphysique et deviennent des symboles religieux. Si le cercle est l'Absolu, le triangle devient l'image de l'organisation primordiale, de l'équilibre du monde, de son fonctionnement, de la création. La croix représente la division du cercle, les phases du cycle en révolution perpétuelle, les saisons, les points cardinaux, les climats, le chaud, le froid, l'humide et le sec, c'est-à-dire les éléments et par suite toute la nature avec ses cycles de vicissitudes périodiques. Pendant des millénaires, l'esprit humain a travaillé sur de telles correspondances symboliques sans en épuiser la richesse et produit des systèmes philosophiques imposants comme l'Hermétisme, le Gnosticisme, le Kabbalisme et, à un degré variable, toutes les religions, tous les rites, toutes les magies, toutes les liturgies.

Il faut réserver une place à part au symbolisme des nombres qui, dans cet ordre d'idées, constitue le mode de correspondance le plus parfait parce que le plus abstrait, le plus dégagé de toute forme. Aussi ses correspondances sont-elles universelles, identiques chez tous les peuples dans tous les temps, et pouvons-nous y chercher une expression de la pensée primitive, bien que sous une forme parfois très intellectuelle. L'idée d'unité, par exemple, s'associe dans son acception synthétique, à ce qui est seul-existant, sans comparaison possible, c'est-à-dire à l'Absolu, ou encore, dans son acception analytique, à l'individualité, l'autonomie, etc. La dualité comporte nécessairement comparaison, antagonisme, opposition, lutte et c'est le nombre de la différenciation. L'adjonction d'un troisième terme équilibre l'antithèse et la rend féconde : la trinité est ainsi le nombre de la sériation, de l'organisation, de la fonction, de la création. Avec la croix, le Quaternaire, produit d'une double distinction, caractérise la nature complexe, les phénomènes envisagés sous le double aspect de Qualité-Quantité, Temps-Espace, etc. Nous avons cru devoir consacrer un ouvrage à cette importante question du symbolisme numérique et nous avons insisté sur la concordance universelle de ce genre de symboles, d'autant plus frappante qu'on envisage des nombres plus complexes. Si l'association symbolique constitue le mécanisme fondamental de la pensée primitive, rien mieux que la Science des Nombres ne peut nous éclairer sur la façon dont procèdent ces associations et explorer leur mécanisme intime.

Il est intéressant de pénétrer les rouages de cette pensée primitive parce qu'elle est la racine même de toute notre vie psychologique, parce qu'elle est indispensable à la psychologie comparée, à l'intelligence de l'âme infantile et aussi à celle de tous les cas où, l'intellectualité étant abolie, la pensée primitive appparaît seule, comme dans le rêve et la folie.

C'est encore à la psychanalyse que nous devons la compréhension du rêve et de cette forme d'aliénation dite schizophrénique, qui, comme dans le cas de la démence précoce, paraissait devoir échapper pour toujours à toute explication. Par le jeu des associations d'idées — associations individuelles et fortuites ou bien collectives et peut-être ethniques — on s'apercoit que ces fantasmagories considérées jusqu'à présent comme radicalement absurdes, prennent un sens très précis : c'est un symbolisme qu'il faut interpréter quand on en la clef comme celui des mythes religieux, des élucubrations alchimiques, ou de certains hiéroglyphes mystérieux ; c'est une langue à apprendre. Quand on commence à l'étudier, on est étonné de constater combien elle substitue à notre logique familière une précision extraordinaire dans le symbole, combien l'instinct du primitif, de l'enfant, du rêveur, du fou, choisit spontanément entre mille modes possibles d'expression, celui qui se prête au plus grand nombre de correspondances, à la plus riche surdétermination. Dès lors, on voit dans le symbole non plus une création artificielle de notre intelligence mais au contraire une expression profonde de notre pensée primitive et instinctive. On en

arrive même à se demander, en voyant la portée quasi-universelle de certains symboles, si cette correspondance ne répond pas à quelque réalité supérieure à nous-mêmes et si la nature elle-même n'a pas établi des affinités mystérieuses entre les choses qui, symboliquement, se ressemblent. On touche ici au problème très abstrait des relations entre la *Forme* et la *Matière*, au sens scholastique de ces termes, d'après lequel l'aspect extérieur révélerait les propriétés fondamentales selon des clefs de correspondances à découvrir pour tous les cas particuliers. Il est évident que ce sont des questions très générales, posées depuis longtemps par tous les amateurs d'occultisme et restés jusqu'à présent sans réponse scientifique.

Quoi qu'il en soit, les rapprochements spontanés de la pensée primitive constituent la base plus ou moins inconsciente de tout notre psychisme. On comprend donc qu'en dépit de notre culture intellectuelle et rationnelle, nous restions, par les fibres profondes de notre instinct, extrêmement sensibles aux associations affectives, aux images de la poésie, aux paraboles religieuses, au prestige du décor, de l'attitude, du geste, à la magie du signe, aux superstitions des présages. Toute notre culture et toute notre civilisation tendent à masquer un peu le fanatisme profond qui est en nous et qui ne demande qu'à surgir quand l'élément affectif est trop directement sollicité sous forme d'honneur, d'idéal amoureux, politique, religieux. On comprend aussi que notre raisonnement qui, comme la langue d'Esope, est à la fois la meilleure et la pire des choses, qui, comme l'épée de M. Prudhomme, peut défendre ou combattre la même cause, soit secrètement orienté par nos tropismes inconscients et qu'en définitive tous nos systèmes philosophiques ne soient qu'une présentation intelligente de nos instincts plus ou moins sublimés. Sous la pensée rationnelle apparaît toujours la pensée primitive ; c'est pourquoi le syllogisme et les raisonnements les mieux construits n'ont jamais pu convaincre personne ni réduire les oppositions doctrinales, quelle que soit la bonne foi des partis. L'intellectualité n'est encore qu'une pellicule fragile sous laquelle joue la marée imposante de nos instincts, forces élémentaires dont nous ne pouvons mesurer d'avance la portée, effrayantes comme les puissances de la nature, grandioses comme elles.

par PAUL DERMEE

LAUTRÉAMONT

Nous sommes, dans la littérature de notre temps, comme engagés au milieu d'Alpes creusées de ravins ou de précipices, hérissées d'aiguilles ou de pics dont nous ne pouvons estimer l'importance relative. Ceux qui se dressent le plus près de nous nous cachent à chaque fois tous les autres, même les plus éminents. Ce n'est que par le recul, lorsque toute la chaîne montagneuse court comme un feston au bas du ciel, que la hiérarchie des cimes apparaît et que le Mont-Blanc se ceint avec autorité de sa couronne de glaciers.

Aujourd'hui que le demi-siècle est passé, l'œuvre de Lautréamont, ainsi que celle de Rimbaud, se révèlent de plus en plus importantes dans la littérature de leur époque — qui ne s'était pas aperçue de leur naissance miraculeuse. A juste titre ils sont considérés à présent comme les précurseurs de la nouvelle sensibilité poétique qui livre de vraies batailles pour conquérir son droit à l'existence.

Lautréamont publia, chez des éditeurs peu soucieux de les faire connaître, deux livres : *Les Chants de Maldoror* en 1868, et *Poésies* en 1870, cette brochure n'étant du reste que la préface-manifeste au livre de poèmes qui devait paraître peu après et qui n'a pas vu le jour.

Il semble que nul à cette époque ne se soit avisé de la valeur de ces ouvrages qui cependant, ainsi que nous l'apprennent les lettres de Lautréamont, furent envoyés aux « lundistes ». Ce fut Remy de Gourmont qui, trente ans après, signala aux curieux de lettres, aux amants de la nouveauté, l'œuvre étonnante du Comte de Lautréamont. Léon Bloy l'admirait également, mais ces deux éminents stylistes ne réussirent point à faire connaître les *Chants de Maldoror* au delà d'un petit cercle d'initiés. Il fallut la renaissance poétique actuelle pour dresser Lautréamont comme un phare aux deux tiers du XIXe siècle, sitôt après Baudelaire, sur le même parallèle que Rimbaud.

A part les quelques pages de Remy de Gourmont, je ne connais aucune étude de l'œuvre de Lautréamont. A cela rien d'étonnant car l'on sait, que les critiques parlent tous des mêmes œuvres, étayant leurs opinions par celles des autres, si bien qu'il semble que le tableau officiel de la littérature française depuis mille ans ait été composé au hasard des dés.

***

La fin du dix-neuvième siècle verra son poète... ; il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où les deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres. la reine du Sud. Montévidéo la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire.

Isidore-Lucien Ducasse, qui prit dans les lettres le pseudonyme fastueux de Comte de Lautréamont, naquit à Montévidéo le 4 avril 1846 ou 1850 d'un père Tarbais. On ne possède que très peu de renseignements sur sa vie. Venu à Paris en 1867 pour suivre les cours de l'École Polytechnique, il habita successivement 23, rue Notre-Dame-des-Victoires, 15, rue Vivienne, 15, Boulevard Montmartre, puis 32, rue du Faubourg-Montmartre oû il mourut le 24 novembre 1870 ou 1874. Il aurait donc eu à sa mort vingt ou vingt-huit ans selon les unes ou les autres de ces dates qui mériteraient bien d'être contrôlées. On voit que tout reste à faire dans l'étude biographique de Lautréamont. Qu'un Paterne-Berrichon pourrait ici utilement s'employer !

Nous avons donc l'œuvre la plus déconcertante comme un aérolithe fragment d'un astre de diamant tombé en quelque nuit sacrée au milieu d'une place publique. Une légende, créée semble-t-il pour expliquer l'œuvre, prétend que Lautréamont est mort fou. Rien de moins établi. Rien de plus évident d'autre part que l'exaspération lyrique des *Chants de Maldoror*, toujours secrètement nourrie par une pensée profonde, que l'argumentation critique, ironique et dialectique des *Poésies* témoignent d'une santé intellectuelle des plus solides et d'un équilibre mental des plus sûrs.

Le ton étrange et véhément des *Chants de Maldoror* est l'expression d'une force lyrique servie par une puissance verbale inouïe. Une âme de flamme s'est passionnée au spectacle du mal, de l'hypocrisie et du crime. Lautréamont flagelle férocement les croupes vicieuses, les échines serviles, les visages louches, les ventres monstrueux — et son éloquence surhumaine a les accents des prophètes d'Israël et du Dante, le vengeur de Dieu.

Quelle poigne de fer ! Comme il secoue tous les pantins du crime ! Comme il élève jusqu'au tragique le plus sublime ses visions infernales !

Dans l'emportement de sa fougue dramatique il semble parfois épouser la fureur de son héros et éprouver les voluptés nocturnes du vampire.

Qu'il est difficile de citer des fragments arrachés à ces strophes dont la force mystérieuse est dans l'ensemble même. Lisez plutôt les amours de Maldoror et de la femelle du requin, pour connaître le passage le plus satanique de toute la littérature.

Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais la trouver. Je fouillais tous les recoins de la terre ; ma persévérance était inutile. Cependant, je ne pouvais pas rester seul.

Maldoror qui ainsi lamente sa solitude assiste à un naufrage. Au lieu de porter secours à ceux qui se noient, il les précipite en ricanant dans la mort. Les requins arrivent sur la scène du carnage. Un d'entre eux, une femelle, après avoir dévoré sa part de cadavres, se lance la gueule ouverte sur ses congénères. Ivre d'admiration, Maldoror se jette à la mer et va lui porter secours dans cette lutte terrible.

Se trouvent en présence le nageur et la femelle du requin, sauvée par lui. Ils se regardèrent entre les yeux pendant quelques minutes, et chacun s'étonna de trouver tant de férocité dans les regards de l'autre. Ils tournent en rond en nageant, ne se perdent

pas de vue, et se disent à part soi : « Je me suis trompé jusqu'ici : en voici un qui est plus méchant ». Alors, d'un commun accord, entre deux eaux, ils glissèrent l'un vers l'autre, avec une admiration mutuelle, la femelle de requin écartant l'eau de ses nageoires, Maldoror battant l'onde avec ses bras, et retinrent leur souffle, dans une vénération profonde, chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant. Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère et d'une sœur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues ; et les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entourèrent avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon ; au milieu de la tempête qui continuait de sévir, à la lueur des éclairs, ayant pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sous-marin comme dans un berceau, et roulant sur eux-mêmes vers les profondeurs de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux !... Enfin je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât ! ...Désormais, je n'étais plus seul dans la vie !... Elle avait les mêmes idées que moi !... J'étais en face de mon premier amour !

Ailleurs Lautréamont crée une vision étonnamment dramatique et lyrique des chiens affolés par la lune. C'est un grand mouvement continu et pressé dont nous ne marquerons que l'allure :

Le vent gémit à travers les feuilles des notes langoureuses, et le hibou chante sa grave complainte, qui fait dresser les cheveux à ceux qui l'entendent. Alors les chiens, rendus furieux, brisent leurs chaînes, s'échappent des fermes lointaines ; ils courent dans la campagne, çà et là, en proie à la folie... (Ils se mettent à aboyer) contre les étoiles au nord, contre les étoiles à l'est, contre les étoiles au sud, contre les étoiles à l'ouest ; contre les montagnes, semblables au loin à des roches géantes, gisantes dans l'obscurité ; contre l'air froid qu'ils aspirent à pleines poumons, qui rend l'intérieur de leur narine rouge, brûlante ; contre le silence de la nuit ; contre les chouettes, dont le vol oblique leur rase le museau, emportant un rat ou une grenouille dans le bec, nourriture vivante, douce pour les petits, etc., etc...

Dans le chant des poux, se terminant par un hymne de victoire, Lautréamont atteint au ton épique. Il est pindarique dans l'hymne de glorification des mathématiques qui débute ainsi :

O mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante ; j'aspirais instinctivement, dès le berceau, à boire à votre source, plus ancienne que le soleil, et je continue encore de fouler le parvis sacré de votre temple solennel, moi, le plus fidèle de vos initiés.

Où encore dans l'hymne au Vieil Océan dont toutes les strophes commencent et finissent de même :

Vieil Océan, la forme harmonieusement sphérique, qui réjouit la face grave de la géométrie, ne me rappelle que trop les petits yeux de l'homme, pareils à ceux du sanglier pour la petitesse, et à ceux des oiseaux de nuit pour la perfection circulaire du contour. Cependant, l'homme s'est cru beau dans tous les siècles. Moi, je suppose plutôt que l'homme ne croit à sa beauté que par amour-propre ; mais qu'il n'est pas beau réellement et qu'il s'en doute ; car pourquoi regarde-t-il la figure de son semblable avec tant de mépris ? Je te salue, vieil océan !

C'est un fantastique lugubre et sardonique, plus intense cent fois que celui de Hoffmann, que Lautréamont compose dans le poème du crapaud, cependant que dans le dialogue de Maldoror et du fossoyeur il égale, sans s'y efforcer, la scène hamlétique. Mais la gamme de Lautréamont est d'une diversité, d'une richesse éblouissante.

Voici le chant de l'hermaphrodite, mauve et violet comme l'érotisme adolescent, puis la frénésie phallique du mâle glorieux, enfin l'apocalypse du sexe de la nuit.

Puis c'est un chant de pitié, de tendresse humaine — l'enfant et l'omnibus : « Il s'enfuit... Il s'enfuit !... Mais une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière... » Et la chanson triste comme un lied de la folle, et la fantaisie mystique et familière de l'Ange et de la lampe d'église, dont nous retrouvons les échos chez maints faiseurs d'anges d'aujourd'hui.

La verve burlesque, sarcastique et vengeresse de Lautréamont s'exerce avec le plus d'ivresse sur le Seigneur. Voici comment il l'aperçut :

Ne trouvant pas ce que je cherchais, je soulevai la paupière effarée plus haut, plus haut encore, jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur ! Il tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche ; une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait.

Plus loin le Seigneur ivre roule dans la boue et les animaux les plus vils viennent le bafouer, jusqu'à l'homme qui « aux applaudissements du morpion et de la vipère, fienta, pendant trois jours, sur son visage auguste ». Enfin Dieu se glisse dans une maison à lanterne rouge, « drapeau du vice », et s'y livre à des jeux d'un sadisme délirant dont Lautréamont stigmatise l'horreur grandiose en des pages inoubliables.

Faisant, dit-il en terminant, quelques rapides réflexions sur le caractère du Créateur en enfance qui devait encore, hélas ! pendant bien des temps, faire souffrir l'humanité (l'éternité est longue), soit par les cruautés exercées, soit par le spectacle ignoble des chancres qu'occasionne un grand vice, je fermai les yeux comme un homme ivre, à la pensée d'avoir un tel être pour ennemi, et je repris avec tristesse mon chemin à travers les dédales des rues.

Telle est l'œuvre lyrique de Lautréamont, pleine « d'une infernale grandeur ». Ne trouve-t-on pas dans les *Chants de Maldoror*, tout ce que Lautréamont dénonce avec une verve magnifique dans ses *Poésies* :

Les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort, les exceptions dans l'ordre physique ou moral, l'esprit de la négation, les abrutissements, les hallucinations servies par la volonté, les tourments, la destruction, les renversements, les larmes, les insatiabilités, les asservissements, les imaginations creusantes, les romans, ce qui est inattendu, ce qu'il ne faut pas faire, les singularités chimiques de vautour mystérieux qui guette la charogne de quelque illusion morte, les expériences précoces et avortées, les obscurités à carapace de punaise, la monomanie terrible de l'orgueil, l'inoculation des stupeurs profondes, les oraisons funèbres, les envies, les trahisons, les tyrannies, les impiétés, les irritations, les acrimonies, les incartades agressives, etc., etc., etc. la démence, le spleen, les épouvantements raisonnés, les inquiétudes étranges, que le lecteur préférerait ne pas éprouver, les grimaces, les névroses, les filières sanglantes par lesquelles on fait passer la logique aux abois, les exagérations, l'absence de sincérité, les scies, les platitudes, le sombre, le lugubre, les enfantements pires que les meurtres, les passions, le clan des romanciers de cour d'assises, les tragédies, les odes, les mélodrames, les extrêmes présentés à perpétuité, la raison impunément sifflée, les odeurs de poule mouillée, les affadissements, les grenouilles, les poulpes, les requins, le simoun des déserts, ce qui est somnambule, louche, nocturne, somnifère, noctambule, visqueux, phoque parlant, équivoque, poitrinaire, spasmodique, aphrodisiaque, anémique, borgne, hermaphrodite, bâtard, albinos, pédéraste, phénomène d'aquarium et femme à

barbe, les heures saoules du découragement taciturne, les fantaisies, les âcretés, les monstres, les syllogismes démoralisateurs, les ordures, ce qui ne réfléchit pas comme l'enfant, la désolation, ce mancenillier intellectuel, les chancres parfumés, les cuisses aux camélias, la culpabilité d'un écrivain qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux, les remords, les hypocrisies, les perspectives vagues qui vous broient dans leurs engrenages imperceptibles, les crachats sérieux sur les axiomes sacrés, la vermine et ses chatouillements insinuants, les préfaces insensées, comme celles de Cromwell, *de* Mlle de Maupin *et de Dumas fils, les caducités, les impuissances, les blasphèmes, les asphyxies, les étouffements, les rages...*

Les *Chants de Maldoror* sont grouillants et foisonnants comme l'univers.

***

Mais *Les Chants de Maldoror*, Rémy de Gourmont l'avait bien vu, sont plus remarquables peut-être par « la nouveauté et l'originalité des images et des métaphores, par leur abondance, leur suite logiquement arrangée en poèmes. » Par là encore il se révèle comme l'ancêtre de tout un mouvement poétique moderne.

Non seulement Lautréamont répugne, comme tout véritable écrivain, aux associations de mots toutes faites, aux lieux communs, aux banalités, mais encore et surtout on peut admirer la façon dont son imagination prodigieusement active sut créer des images littéraires : équivalences entre des éléments appartenant à des catégories différentes.

Il n'est que d'ouvrir les *Chants de Maldoror* pour y ramasser les exemples à pleines mains. En voici dont le second terme est d'une belle netteté réaliste : *Les mystères au fond desquels notre existence étouffe comme un poisson au fond d'une barrique — Dans un moment d'égarement je pourrais te prendre les bras, les tordre comme un linge lavé dont on exprime l'eau, ou les casser avec fracas comme deux branches sèches — Vieil océan... tu ressembles proportionnellement à ces marques azurées que l'on voit sur le dos meurtri des mousses ; tu es un immense bleu appliqué sur le dos de la terre : j'aime cette comparaison — La houle de l'émotion secouait sa poitrine, comme un cyclone giratoire soulève une famille de baleines — Remets tes pleurs dans leur fourreau.*

D'autres dont l'élément lyrique est une auréole sur la réalité : *Sa main palpe le sein de l'espace — Les membranes vertes de l'espace — Les paupières ployant sous les résédas de la modestie — mes yeux endoloris par l'insomnie éternelle de la vie.*

Puis c'est la trouvaille continue d'épithètes d'une vigueur homérique: *L'homme à la chevelure pouilleuse — l'homme à la verge rouge — l'homme aux épaules étroites — l'homme à la prunelle de jaspe — l'homme aux lèvres de bronze — l'Eternel à figure de vipère.* Il appelle aussi ses personnages : *adorable grenouille, poux vénérable*, etc.

Avec un sens très sûr de la force à donner au dessin de l'image, il insiste certaines fois sur les attributs des choses. Il écrit par exemple : *La suie qui remplit l'intérieur des cheminées.*

Dans tout ceci, point de réthorique, point de mécanique artifi-

cielle du langage. A chaque fois, et selon les diaprures diverses de son inspiration, Lautréamont emploie les mots et les images qui conviennent.

***

L'ironie, par exemple, et son proche parent l'humour, lui fournissent les ressources délicates des dissonances, si employées par la musique moderne. Une scène tragique se dénoue par une phrase d'un comique achevé : Quand vous entendrez se lamenter le vent d'hiver, écrit-il, dites :

« Ce n'est pas l'esprit de Dieu qui passe : ce n'est que le soupir de la prostitution uni avec les gémissements graves du Montivédéen. » Enfants, c'est moi qui vous le dis. Alors, pleins de miséricorde, agenouillez-vous ; et que les hommes, plus nombreux que les poux, fassent de longues prières.

Une autre fois, il coupe un noble mouvement d'indignation par ces mots : « Allez la musique ! » Ou bien ailleurs par cette remarque, faite en aparté : « J'aime cette comparaison ». Il écrit aussi : « Ne faites pas preuve de manque des convenances les plus élémentaires envers le Créateur. Repoussez l'incrédulité : *vous me ferez plaisir.* »

Comme conclusion d'un « éreintement » d'Alexandre Dumas fils où il lui reproche surtout de ne pas être capable de faire un discours de distribution de prix dans un lycée, il ajoute :

Réunissez un groupe d'hommes compétents ; je soutiens qu'un bon élève de seconde est plus fort que lui dans n'importe quoi, même dans la sale *question des courtisanes.* (Poésies.)

Ainsi qu'on le conçoit, l'ironie doit fréquemment se transformer en sarcasme chez ce passionné, ce flagellateur inspiré. S'adressant à Maldoror qui vient de se plonger dans une scène de vampirisme, il lui dit avec un froid de couperet :

En même temps, tu auras fait du mal à un être humain et tu seras aimé du même être ; c'est le bonheur le plus grand que l'on puisse concevoir. Plus tard, tu pourras le mettre à l'hôpital car le perclus ne pourra plus gagner sa vie. On t'appellera bon, et les couronnes de laurier, et les médailles d'or cacheront tes pieds nus, épars sur la grande tombe à la figure vieille.

De ces mouvements, nous n'en retrouverons plus dans *Poésies* — qui est, ne l'oublions pas, non plus un livre de poèmes, mais une préface-manifeste, éminemment critique, aux « poèmes » qui n'ont pas paru.

Ici, la thèse de Lautréamont est qu'au lieu de chanter le désespoir il faut apporter aux hommes des paroles de réconfort, de paix et de sérénité. Aussi fait-il une critique serrée des penseurs de désespérance : soit chrétiens, comme Pascal, soit désabusés, comme La Bruyère, soit douloureux comme les Romantiques. Il n'y va pas de main-morte, et il est de ces énumérations des « *grandes Têtes Molles de notre époque... des femmelettes, Chateaubriand, le Mohican-Mélancolique, Edgar Poe, le Mameluck-des-Rêves d'Alcool, Victor Hugo, le Funèbre-Echalas-Vert,*

etc. » qui auraient plu à Nietzsche, philosophe à coups de marteau, — avec lequel, d'ailleurs, Lautréamont se rencontre étrangement par sa volonté optimiste.

Avec une désinvolture charmante et un esprit que l'on a beaucoup loué chez Jules Lemaître faisant la même satire, quoique avec bien moins de profondeur, un quart de siècle après — Lautréamont « retourne » les pensées des grands moralistes afin de les adapter à sa nouvelle argumentation. Très loyalement, il nous prévient d'ailleurs de la fantaise qui l'anime :

J'écrirai mes pensées avec ordre, par un dessein sans confusion. Si elles sont justes, la première sera la conséquence des autres. C'est le véritable ordre. Il marque mon objet par le désordre calligraphique.

Plus loin il remarque : « *Le résultat* (des descriptions infernales de Dante et de Milton) *est mauvais. Leurs ouvrages ne s'achètent pas* ». Retournant, sans la citer, la pensée de Pascal sur l'homme roseau pensant, il conclut :

« *L'homme sait que son règne n'a pas de mort, que l'univers possède un commencement. L'univers ne sait rien, c'est tout au plus un roseau pensant* ». Quelques lignes plus loin il déclare : « *Un pion pourrait se faire an bagage littéraire en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement... Je ne le défendrai pas* ». Ce qui ne l'empêche pas d'écrire trois lignes plus bas :

Si la morale de Cléopâtre eût été moins courte, la face de la Terre aurait changé. Son nez n'en serait pas devenu plus long.

Puis suivent en rang pressé les « corrections » des pensées de Pascal : 159, 397, 150, etc de l'édition Brunschwieg. Il ne serait pas malaisé de mettre une référence à chaque paragraphe. Voilà un petit travail pour le prochain éditeur des « *Poésies* ».

Avec une belle assurance, Lautréamont justifie, d'ailleurs ce qu'il appelle d'un bien gros mot : plagiat :

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.

Et il conclut son petit livre : *Poésies*, vraie parodie palinodique des moralistes vénérés, par cette adaptation de La Bruyère :

Rien n'est dit. L'on vient trop tôt depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes. Sur ce qui concerne les mœurs, comme sur tout le reste, le moins bon est enlevé. Nous avons l'avantage de travailler après les anciens, les habiles d'entre les modernes.

Enfin, en cul-de-lampe, il écrit :

Les trois points terminatifs me font hausser les épaules de pitié. A-t-on besoin de cela pour prouver que l'on est un homme d'esprit, c'est-à-dire un imbécile ? Comme si la clarté ne valait pas le vague, à propos de points !

***

Maintenant que voici mise en lumière l'ironie constante de Lautréamont, l'opinion de Remy de Gourmont paraîtra bien légère lorsqu'il

disait : « Parmi de très curieux passages, se révèle l'état d'esprit d'un moribond qui répète, en les défigurant dans la fièvre, ses plus lointains souvenirs, c'est-à-dire pour cet enfant les enseignements de ses professeurs. »

A ceux qui ne l'aperçoivent pas, il faudrait montrer aussi l'unité profonde de l'œuvre de Lautréamont, dont les deux livres sont deux faces opposées, mais perpendiculaires au même axe. Cet axe, c'est à n'en pas douter le *problème du mal.* Il écrivait à un libraire suisse, un peu après la publication des *Chants de Maldoror* :

Au reste, de ce côté-là (en Suisse) les esprits seront mieux préparés qu'en France pour savourer cette poésie de révolte. Ernest Naville (correspondant de l'Institut de France) a fait l'année dernière, en citant les philosophes et les poètes maudits, des conférences sur le Problème du Mal, *à Genève et à Lausanne, qui ont dû marquer leur trace dans les esprits par un courant insensible qui va de plus en plus s'élargissant. Il les a ensuite réunies un volume. Je lui enverrai un exemplaire. Dans les éditions suivantes, il pourra parler de moi, car je prends avec plus de vigueur que mes prédécesseurs cette thèse étrange.*

Dans *Les Chants de Maldoror*, il l'illumine de cette verve étonnante qui, disait-il, « se nourrit des cauchemars épouvantables qui tourmentent mes insomnies ». Dans les *Poésies*, il flagelle à leur tour les fausses idoles du parti du mal, aussi haïssables que les divinités hypocrites du parti du bien.

Mais Lautréamont ne fut jamais un moraliste de discours académique. Il est le fléau terrible d'un Dieu passionné de perfection.

Lautréamont frappé en pleine jeunesse comme sur un champ de bataille avait une œuvre formidable à accomplir.

S'il avait vécu, il aurait aujourd'hui l'âge d'Anatole France. Nous l'aurions pu connaître.

Qu'on songe cependant à la trace qu'a laissée ce grand visionnaire. Son admirable verve lyrique, sa force tragique et sa suprême ironie témoignent qu'il était de la grande race des Shakespeare et des Dante.

Comme de ce dernier on peut dire de lui :

Eccovi l'uomo che stato al inferno

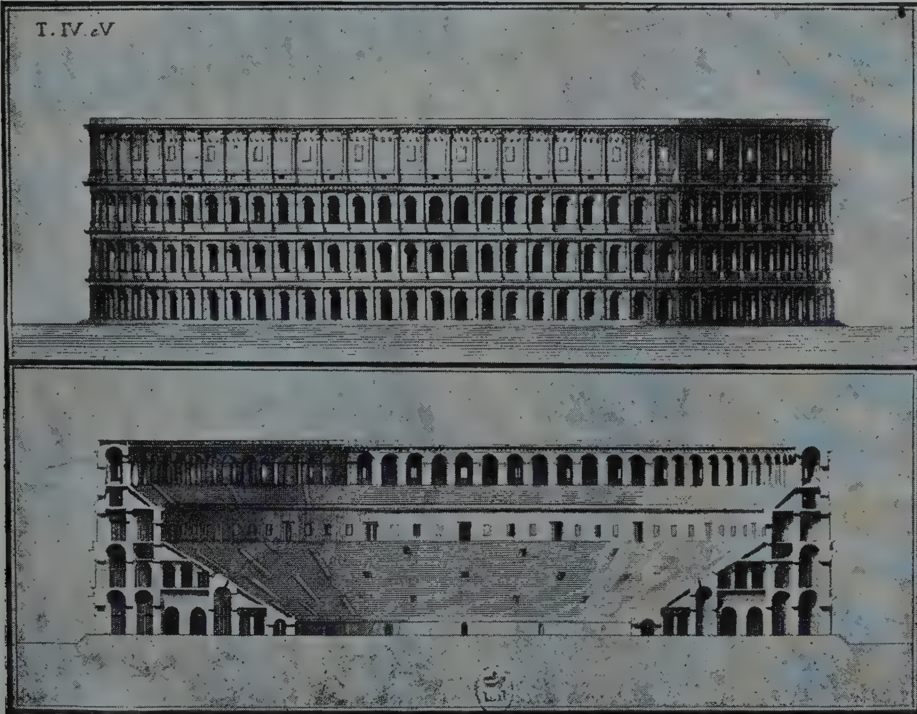


Photo Giraudon. Le Colisée de Rome.

4

PÉRENNITÉ

Ceci déçoit de prime abord, mais à la réflexion encourage et donne confiance : les grands travaux industrieux de l'homme ne réclament pas de grands hommes. Ils s'exécutent comme se remplit le tonneau sous la pluie, goutte à goutte, et ceux qui les réalisent sont gros comme des gouttes et pas comme des torrents. Pourtant l'œuvre est magistrale, bouleversante comme le torrent ; le torrent est hors des individus qui s'y efforcent. Le

torrent est dans l'*homme*, il n'est pas les personnages. Les œuvres industrieuses de l'époque qui nous commotionnent si fortement aujourd'hui, sont faites par des gens placides, modestes, aux pensées limitées, positives, des ingénieurs qui font des additions sur du papier réglé, qui représentent les puissances de la nature par des α et des β, les tortillant en équations, qui tirent placidement le curseur de leur règle à calcul et y lisent les chiffres banals et de la plus fatale détermination, qui vont eux, nous porter, nous qui avons un poète en nous, aux confins de l'enthousiasme et nous émotionner. Ceci est véridique, contrôlé chaque jour, incontestable. C'est très décevant.

C'est qu'il faut bien différencier le produit de la raison du produit de la passion. En fait, il y a toujours une passion quelconque dans un homme raisonnable, et cette passion, l'homme archi-raisonnable l'y mettra sans le savoir, en poussant le curseur de sa règle à calcul ; mais c'est une toute petite passion de rien du tout. La passion, c'est ce qui nous pousse à des mouvements qui ne sont pas ceux de la raison, passion de glace ou passion bouillante, passion méticuleuse ou passion débordée ; c'est le potentiel sentimental qui en fin de compte décide de l'existence des hommes et de l'émotion définitive des choses. Car l'homme est ainsi conditionné que par la connaissance il surenchérit toujours sur les derniers acquits de la raison : la raison est une comptabilité ouverte vers l'infini, où les postes successifs s'additionnent ; il n'est pas un grain de mil qui ne s'additionne ; les indi-



1847. Les locomotives qu'on allait voir le dimanche, gare du Nord.



1923. A même échelle, la locomotive de l'express Paris-Bruxelles en 3 heures.
1847. « l'étalon écumant...
1923. « l'étalon magnifique...
1950. « l'étalon superbe...
Constance du sentiment, grandeur et décadence de l'objet mécanique.



1923. New-York. Découverte du Nouveau-Monde. On publie des albums de vers : «New-York !» Enthousiasme, admiration. Beauté ? Jamais. Confusion. Le chaos, le cataclysme, le bouleversement subit des conceptions, commotionnent. Mais le Beau s'occupe de tout autre chose ; pour commencer il possède l'ordre à la base.

vidus meurent et l'addition continue. La passion humaine est constante depuis que l'homme est homme, elle s'étend entre la naissance et la mort de l'individu ; son amplitude est limitée par un haut et un bas qui nous apparaissent comme constants à travers les âges. C'est là l'outil de mesure qui juge de la pérennité des œuvres humaines.

Le travail de la raison s'additionne sans fin, sa courbe est ascensionnelle ; il crée *l'outillage* de l'homme ; c'est ce que l'on appelle le progrès. Les sentiments de la passion sont constants : ils sont bas ou élevés entre deux cotes que les millénaires n'ont pas changées. On peut risquer l'hypothèse que les grandes œuvres émotives, œuvres de l'art, naissent de l'intégration heureuse de la passion et de la connaissance.

Les hommes, en général, comme les dents d'une mécanique, paraissent suivre un chemin ponctuellement tracé. Leur travail est régulier, fixé dans des limites peu étendues ; leur horaire est impitoyable, exact; l'année se divise en mois,—la paie ; en semaines, —le dimanche ; en jours,—le sommeil ; les heures sont identiques. Pourtant nous avons eu Landru et Soleilland, mais aussi combien de splendeurs morales aussi admirables que cachées. Son travail régulier, l'homme le fait, ses additions ; mais une flamme toute petite ou un brasier l'anime : la vie sentimentale. C'est elle qui conduit sa destinée, hors du produit de son travail, de la qualité de ce travail. Tout travail s'additionne impassiblement pacifique, grain de mil et grand rocher magnifique ; la courbe augmente le long de sa crémaillière de funiculaire. Mais les passions font la guerre, tuent ou glorifient, course échevelée au bonheur : lutte, soustraction, désastre ou domination.

Les hommes en général sont dans leurs passions comme le vin dans une futaille qui voyage ; ils ne savent à quelle table ils seront servis. Les grands travaux de l'humanité s'élaborent, de plus en plus audacieux, et même avec une témérité passible de la colère des Dieux. Addition, règle à calcul, papier réglé, calme béotien. Nous le verrons plus tard en étudiant « nos moyens » par un exemple clair. *Imbroglio des destinées médiocres*, d'une part, d'autre part, *rigueur du travail qui s'achemine parfaitement réglé vers des réalisations imposantes. C'est très décevant.*

Le poète est là qui juge et qui discerne la pérennité des œuvres, car il est aux antipodes des additions et il suit la courbe ondulée des passions. Au delà des fins utilitaires, il scrute l'impérissable : *l'homme.*

L' ingénieur est une perle, c'est entendu ; mais dans le collier, il ne voit et ne connaît que les deux perles ses *voisines*, étroite investigation allant de la cause immédiatement antérieure, à l'effet immédiatement résultant. Là est le bon ingénieur, un être fixe. Le poète voit tout le collier : il voit les individus avec leur raison et leur passion ; derrière eux, il trouve *l'entité homme.*

Cette entité est passible de la perfection ; elle tend vers Dieu ; il n'y a pas de raison théoriquement pour qu'elle ne devienne sublime.

Ce divin, cet impérissable s'est maintes fois manifesté et a laissé des jalons en lesquels nous reconnaissons encore le Dieu désiré : images des dieux nègres, images des dieux égyptiens, les Parthénons, les grandes musiques...

Voilà ce qui compte vraiment, ce qui dure, ce qui vaut d'être fait.

Jusqu'ici (XIXe siècle) l'outillage était si précaire, si loin d'une perfection qu'il ne pouvait attirer sur lui l'attention au détriment de la passion



Voici l'âge de l'acier ; l'âge du désarroi, le moment où intervient une nouvelle échelle perturbant l'ordre des grandeurs admises. On s'épate ; il y a de quoi. Lyrisme. Poésie du calcul... Mais déjà, on a démoli la Grande Roue, en 1920 ; le jugement a été porté, une idole a été descendue.

qui s'offrait comme un phénomène autrement prenant. Une grande révolution est survenue, première dans les annales de l'humanité et qui a bouleversé notre équilibre ; qui a foulé nos joies, qui a laissé en nous l'amertume des choses perdues, l'inquiétude d'un avenir encore inaperçu. Nous voici subitement munis d'un outillage fabuleux, si puissant, si brillant, qu'il perturbe l'ordre de nos admirations et risque de compromettre les hiérarchies séculaires. Trop d'événements magnifiques nous assaillent en trop peu de temps : les bases de nos jugements chancellent, nous inclinerions à un renversement des valeurs qui pourrait bien tourner à notre dérision. Nous voici en l'expectative : Raison ? passion ? deux courants, deux individus qui s'opposent ; l'un regarde derrière, l'autre devant ; un poète s'étiole sur des ruines, mais l'autre pourrait bien être assassiné.

Laissons les esclaves à leur passé, mais pour ceux qui sont tendus vers le fait contemporain, l'éblouissement est trop grand. Ils arrachent l'homme à son œuvre, déifient le chiffre. C'est l'âge de l'acier et l'acier luisant fascine. L'on décrète la beauté de la machine comme étant la nouvelle codification de pérennité. Voilà où nous marchons vers l'erreur. J'aimerais essayer d'un court raisonnement pour le démontrer et donner ensuite la preuve de la marche encourageante et sûre du travail humain et dire après le « c'est très décevant » un « c'est très encourageant ».

Essayons de juger le beau mécanique : Si l'on pouvait admettre que le beau mécanique fût de *pure raison*, la question pourrait certainement être tranchée nettement : l'œuvre mécanique serait périssable. Toute œuvre mécanique serait plus belle que celle qui la précède, serait éclipsée par celle à venir. Ainsi beauté éphémère tôt tombée dans le ridicule. Or, prati-



Spectacle nouveau. Mesures nouvelles. Organes nouveaux. Prodromes d'un nouveau cycle. D'un coup le poète anticipe. Il voit la ville à la nouvelle échelle. Il sait maintenant avec de telles preuves, qu'une grande époque commence.

Hommage a Eiffel. Après 30 ans on croise encore aujourd'hui, l'épée pour ou contre Eiffel ; il y a toujours des cadavres vivants qui se dressent pour combattre le vrai. Lorsque la ville sera à l'échelle de la Tour, se posera la question de la pérennité de la Tour.



Le Pont du Gard. Romain. Classé au Panthéon de la gloire. Le calcul a été débordé.

quement, il n'en va pas ainsi ; la passion intervient en pleine rigueur de calcul. Un ingénieur calcule la section d'une poutre ; l'examen des efforts qu'elle subit, lui fournit le moment de flexion, le moment de résistance et enfin le moment d'inertie. Mais le moment d'inertie est un produit dans lequel à sa volonté jouent la hauteur et la largeur de la poutre. Il *choisit alors une hauteur* qui souvent n'a que la raison de lui plaire et la largeur en découle. Intervention de l'individu, d'un goût, d'un sentiment, d'une passion : la poutre est lourde ou svelte. Etendez le même fait à des ouvrages plus vastes, vous constaterez l'intervention de la passion. Ainsi de deux machines de même rendement vous dites que l'une est plus belle. Vous reconnaissez à leur esthétique, la machine française, l'allemande, l'américaine. La machine se prend à vivre, elle a visage et âme, son facteur de déchéance diminue en même temps que le problème s'étend au delà du calcul tout court. Alors peut s'inscrire en elle l'âge que le temps lui accordera. La locomotive écumante, étalon cabré qui suscitait le lyrisme précipité de Huysmans n'est plus que rouille dans la ferraille de rebut ; l'auto du prochain Salon fait que Citroën réalise de longtemps l'amortissement de son châssis qui fait fureur. Mais l'aqueduc romain a duré, le Colisée (cirque) est encore pieusement préservé, le pont du Gard a demeuré. Et l'émotion que nous donne le pont de Garabit (Eiffel) durera-t-elle ? Ici se clôt le raisonnement, se suspend le jugement que les siècles formuleront : ici nous ne savons où commence le mystère qui entoure l'avenir



Le Pont de Garabit (Eiffel).

des œuvres industrieuses contemporaines. Nos enthousiasmes sont grands ; ils ont bien souvent des racines saines. Quand la passion d'un homme a passé, l'œuvre le portera devant le temps.

Mais ceci est un verdict périlleux, car verriez-vous que les Ingénieurs se missent à devenir des hommes à passion ? Ce serait le péril aigu. Non, l'outillage humain ne se développerait plus. Un ingénieur doit rester un point fixe, un homme à calculs et sa morale à lui, c'est de rester dans la raison.

La passion individuelle ici n'a que le droit de résorber le phénomène collectif. Le phénomène collectif, c'est l'état d'âme d'une époque conditionné au général comme il l'est dans le particulier, par les grands mouvements successifs qui éduquent, couchent ou élèvent, produit infrelatable, moyenne mathématique émouvante puisqu'elle donne à la multitude un front unique et une passion unanime. Ici se sont inscrites par une comptabilité imperturbable les valeurs + et — d'une époque. Un état de penser s'est établi, général. Et les œuvres du calcul, sans y rien ajouter se trouvent portées par cette passion qui est générale et qui rentre dans la jauge humaine où l'entité homme mesure ses hauts et ses bas.

Alors devant les œuvres du calcul on est face à un phénomène de haute poésie ; l'individu en est irresponsable ; l'addition des cellules a fait le total nécessaire. C'est l'homme qui réalise ses puissances en potentiel. Plate-forme élevée par tous au-dessus des labeurs étriqués. style d'une époque.

Et ceci est très encourageant. L'homme fait de la grandeur.

Viennent les individus de génie qui sur ce tréteau élevé dresseront les œuvres impérissables, images des Dieux, ou Parthénons.

La ville est profondément ancrée dans les régions du calcul. Les ingé-

nieurs presque tous, travaillent pour elle. Ainsi sera constitué l'outillage de la ville. Ce sera l'essentiel pour ce qui est d'utilité et par conséquent de périssable.

Et il restera à la ville de demeurer, ce qui résultera d'autres choses que du calcul.

Ce sera l'architecture qui est tout ce qui est *au-delà* du calcul.



Villa Rotonda de Palladio à Vicence. Photo Alinari.



LEGER — GALERIE SIMON

DESTINEES
DE LA
PEINTURE

L'état de la civilisation pré-mécanique (c'est-à-dire tous les siècles antérieurs au XIX[e] siècle) était tel que la production humaine portait sur un champ réduit et faisait appel simultanément aux facteurs technique (corporatif) et artistique (individuel). Les techniques étaient à l'état de rudiment ; les peuples avaient tout à faire à la fois : à organiser leur défense, à fixer leur sol, à le défricher, à le mettre en valeur, à créer des bourgs et des villes, à inventer les métaux qui devaient leur fournir les plus élémentaires moyens de se mettre au travail et d'attendre le moment où une civilisation sortirait enfin du fer. Ne crions pas au paradoxe : Le sort de la civilisation est fonction de la dureté des métaux et sa marche suit une courbe qui est engendrée par celle du durcissement des métaux. Une formule issue d'un hasard, du tour de main d'un forgeron, du creuset d'un alchimiste ou d'un laboratoire scientifique, a déc anché la succession des étapes qui font l'histoire des civilisations.

Conséquence : l'acier a permis le machinisme, et, qu'on le veuille ou non, qu'on le comprenne ou qu'on le nie, qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, l'acier a révolutionné la société, et par conséquent les esprits, brusquant l'ancestrale inertie et provoquant dans un milieu en somme organisé semblablement depuis les millénaires, la plus grande perturbation de tous les temps : conditions du travail bouleversées, suppression brutale des hiérarchies antérieures, nombre des velléités humaines rendues réalisables et ce phénomène neuf de l'urbanisation précipitée de la société qui menace même l'organisation de la cellule familiale.

L'allure de la civilisation actuelle, sa caractéristique, son avenir, dépendent des découvertes attendues, de nouvelles formules qui provoqueront des mécanismes plus économes encore, permettant d'utiliser l'énergie d'une façon plus efficace, donnant ainsi à nos possibilités et par conséquent à notre esprit, une liberté et des ambitions supérieures.

***

En vérité, les peuples avaient tout à faire ; ils avaient encore à se policer et à légiférer, à créer l'organe civique qui encadrerait leur exis-

tence et leur activité, à se donner des dieux pour apaiser les angoisses de l'âme.

Les techniques étaient à l'état de rudiment. Que fabriquait-on exactement ? Qu'est-ce que l'outillage jusqu'au XIXe siècle permettait exactement de fabriquer ? et qu'est-ce que l'imagination la plus féconde pouvait entrevoir de fabriquer ? L'inventaire des catégories est vite fait : vêtements, maisons, armes, récipients, voitures, le tout en somme rudimentaire ; le reste à peu près tel que la nature voulait bien le donner ! On résolvait le problème de l'éclairage en allant se coucher à la nuit ; n'insistons pas. Si bien que l'activité industrieuse se limitait à quelques corporations, lesquelles comprenaient les *ingénieux*, qu'on appelait les *artisans*.

....

Tout à coup les auteurs de ces lignes sentent peser sur eux une atmosphère de mélancolie. Ça sent le gothique. Ils s'interrogent :

« Je me croirais au Musée de Cluny.

« Je vois les galeries sombres du Musée des Arts Décoratifs ; nous étions pourtant dans l'Age de fer.

Ils relisent les dernières lignes écrites et découvrent la cause de leur dépression. C'est ce mot d'*artisan* d'où monte le relent de toutes les confusions qui ont enrayé le développement de l'art vers ses buts purs et véritables, cause du piétinement actuel, des échecs, des hésitations, des troubles qui stérilisent les artistes et découragent le public.

Non, les artisans d'autrefois n'étaient pas des artistes, ils étaient des machines rudimentaires. Et si parmi eux il y avait un savetier qui croyait devoir représenter sur ses chaussures le séjour de Jonas dans la baleine, c'était un de ces originaux qui se mêlent de ce qui ne les regarde pas. Les machines n'ont pas à se mêler de faire de l'art. Les musées nous trompent. Ils ont de la prédilection pour les bizarreries et les monstres. Si bien que dans l'art des époques qui ont précédé la nôtre, la délimitation n'est pas nette entre le produit de l'industrie et celui de l'art. La lumière semble devoir être faite bientôt sur cette question en ce moment où l'immense production industrielle suit les fatalités de sa route, où les lois de la mécanique (et non plus les fantaisies d'un seul) classent irrémissiblement, implacablement, l'outillage humain du côté de l'utile, libérant les arts dont elles désignent clairement les fins : *satisfaire aux besoins supérieurs de notre esprit.*

Si les fins de l'art nous apparaissent assez nettement aujourd'hui, elles étaient autrefois prodigieusement embrouillées par les multiples services utilitaires qu'on entendait imposer à l'artiste. Serviteur du prêtre, serviteur du prince, serviteur du magistrat ; tapissier, gazetier, cabotin, général, maître d'école, imagier, photographe, conteur galant, etc., etc.

Le prêtre appelait à son aide le peintre et le sculpteur pour fixer dans les lieux publics les sermons et les images qu'il ne pouvait présenter qu'en discours éphémères.



Duccio XIV[e] siècle.

Le retable de Duccio raconte la passion de N. Seigneur J.-C.

Le prince étalait sa gloire en effigies flatteuses.

Le magistrat faisait montrer la vertu récompensée et le crime châtié.

Le tapissier réchauffait la froideur des pierres par la splendeur des ors et il illusionnait en faisant faire de beaux voyages.

Le gazetier se plaisait à rappeler les petits faits divers de la vie quotidienne.

Le général plastronnait sans modestie sur le champ d'une infaillible victoire.



La Tapisserie de Bayeux raconte la conquête de l'Angleterre.

Le cabotin faisait semblant de ne pas jouer à la comédie et enlevait gravement des Sabines.

Le maître d'école faisait pousser des oreilles d'âne ou disséquait un cadavre.

L'imagier faisait des chemins de croix et conseillait de ne pas vendre à crédit.

Le photographe faisait tout au monde ; il mariait les princesses lointaines avec son roi, mais surtout il satisfaisait à ce goût incontestable des simples pour l'imitation : le ventriloque, depuis la plus haute antiquité, ravit les foules en reproduisant le cri du goret.

Le conteur galant... passons !

Ceci concerne tous les temps, tous les peuples et tous les hommes simples ; les rares œuvres d'art se débattent dans ce bazar et on les en voit surgir parce que d'autres causes et d'autres buts ont motivé leur création.

Le passé nous lègue d'innombrables tableaux et sculptures. Il y avait et il y a encore clientèle pour les *histoires* et il y a les œuvres d'art pur qui, pour la foule, demeurent des histoires peintes et qui pour ceux qui comprennent, ne valent que par l'émotion et l'élévation. La valeur de tels sentiments dépend du génie de l'artiste, maître de faire ressentir par des moyens plastiques, l'équivalent de son émotion ; le tableau vaut alors ce que vaut l'auteur ; un grand artiste, c'est



Florence La fresque de Sainte-Marie des Fleurs raconte l'œuvre de Dante.

d'abord et nécessairement un grand esprit ; et s'il sait jouer des formes et des couleurs de telle sorte qu'il nous communique le meilleur de lui-même, c'est qu'il est un grand peintre.

Aujourd'hui, l'artiste est dépossédé des multiples prérogatives qu'il avait autrefois et par conséquent de la plupart des travaux dont il tenait boutique ; où est l'écrivain public ? Il n'y a plus de galériens qui rament ; on n'entend plus qu'au Soudan le vacarme puéril des dinandiers, etc., etc. ; la galère et le bateau à voile ont disparu devant le paquebot. L'honnête graveur en reproductions s'est effacé devant l'objectif (et apprécions là les bienfaits du progrès en comparant les traîtresses histoires de l'art de Charles Blanc à celle d'Elie Faure, et les collections de l'ancienne Gazette des Beaux-Arts aux gravures absurdement laborieuses et lamentablement fausses avec les revues modernes abondamment nourries de clichés exacts), et ainsi de tant de professions si bien disparues qu'on en a perdu même le souvenir. N'est-ce pas une tournure naturelle des choses à laquelle l'art lui aussi obéit malgré les pleurs des dévots du passé et les protestations de ceux des artistes qui n'ont pas compris que leur chemin devenait plus droit, moins embroussaillé, et les conduirait mieux aux fins véritables de l'art que chacun pressent et que nul ne renierait s'il les distinguait enfin clairement ?

L'art, malgré les mille petits services qu'on lui demandait, a toujours tendu à satisfaire les besoins poétiques. Les œuvres d'art que les



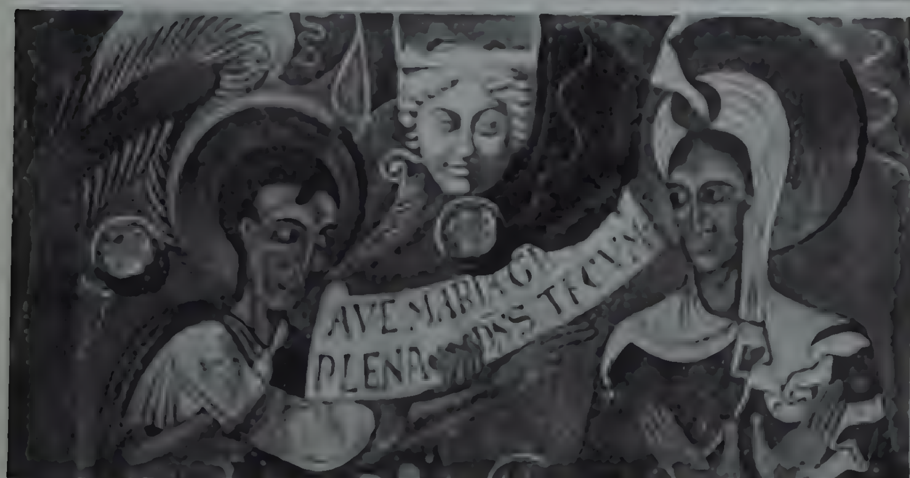
Palerme. **Les mosaïques de Palerme enseignent l'histoire chrétienne.**

siècles nous ont léguées dépassaient absolument le thème et le but utilitaires qui leur avaient peut-être été prescrits à l'origine ; elles étaient issues de milieux où l'esprit avait vraiment atteint une grande élévation et elles avaient été conçues par des hommes d'élite.

De ces chefs-d'œuvre émanent des émotions qui sont du domaine propre et exclusif de l'art.

Nous vivons une époque où l'esprit s'étant asservi la matière, est épris de pur té et entend ne réclamer de l'art que les émotions que rien d'autre ne saurait lui donner, exiger la qualité, l'intensité de sensation et d'émotion ; cette exigence est le signe d'un ennoblissement de la pensée. La qualité distinctive de notre époque est de viser à la parfaite coopération de la sensation et de l'émotion. Que le tableau provoque sur le sens de la vue des satisfactions effectives, devant rassasier un sens optique singulièrement perfectionné (bien se dire que le passé nous lègue des systèmes colorés souvent simplistes) ; qu'il réponde d'autre part à cet état de fait de l'homme supérieur d'aujourd'hui qui veut par l'art satisfaire du même coup le puissant de ses sens et aussi leur finesse ; son esprit exigeant qu'on intéresse en lui son aristocratie, ce qu'il a de plus délié, l'œuvre d'art a maintenant à répondre à beaucoup de besoins qu'autrefois on aurait jugés contradictoires. L'homme complet est sensuel et cérébral et son esprit critique prend de plus en plus de place, alors que parallèlement ses sens se perfectionnent en puissance et en finesse ; l'œuvre d'art ne peut plus se contenter seulement de produire des sensations inintellectualisables et cependant elle ne peut exister en peinture si le cerveau est touché par une autre voie que celle des émotions physiologiques du sens visuel ; or, jusqu'à ces dernières années l'art était surtout fait de belles formes colorées racontant de petites ou de grandes histoires ; nous avons maintenant besoin de pouvoir enrichir nos sensations du contentement de notre esprit ; nous voulons de la force sensible et de la finesse, mais nous voulons aussi quelque chose de plus qui flatte le meilleur de notre esprit et que touche par ailleurs un Bach, un Bergson, un Einstein.

L'homme moderne sait qu'il n'est de réalités profondes que celles qui nous affectent directement ; il se complaît aux ingénieux agencements de la science et de l'industrie, mais il a besoin de ces certitudes idéales qu'autrefois la religion donnait ; doutant d'elle et des métaphysiques, il est ramené à lui-même et le monde vrai se passe au dedans de lui ; ces vides angoissants, ce n'est ni l'action seule, ni les jouissances du corps qui peuvent les remplir, ni même la spéculation pure, qui ne donne guère pâture aux sens. A l'art de pourvoir à ce besoin, que fera de plus en plus impérieux, la vacance que la machine donne à l'homme ; soulagée du labeur abrutissant qui réduisait la pensée et privée de la religion, une époque sans art vivrait de durs moments angoissés. L'art aura mission de distraire supérieurement et de donner ce contentement exalté sans lequel le calme de l'âme est impossible ; il doit nous faire vivre de beaux rêves éveillés ; plus iront les temps machinés, plus l'homme aura besoin de jouer de ces cordes qui semblent reliées à l'infini ; certes c'est beaucoup demander à un peu de



Tout ce travail iconographique constituait la lecture du peuple ; le livre n'existait pas ; le journal moins encore

couleur sur de la toile, mais l'art a prouvé qu'il savait parfois accéder à ces hauteurs ; les Égyptiens, Phidias, Ictinos, les nègres, Mozart et Bach, y ont atteint.

On ne peut donner la *formule* des grands hommes ; ce serait donner la formule des grandes âmes ; mais c'est déjà quelque indication que de s'apercevoir que tout ce que nous savons des grands artistes peut se résumer ainsi : une grande âme servie par un métier exactement limité à ses moyens propres.

***

Dans d'autres chapitres, nous avons beaucoup parlé des *moyens* ; nous avons peu dit (parce que cela semble aller de soi), que la technique ne saurait être proprement créatrice. Si le fait d'écrire pour le piano réagit sur ce que l'on a à dire, précisément l'essentiel est la qualité du créateur. Ce point est précisément la grande difficulté actuelle.

D'un homme nouveau seul peut sortir l'œuvre nouvelle ; les problèmes techniques étant — en partie du moins — résolus, c'est au fond, une crise d'hommes qui s'ouvre. Nous allons moins vite que notre temps ; nous sommes débordés, nous sommes plus vieux que la civilisation qui est là, présente pour ceux qui savent voir ; en peinture il faut opter vite et bien voir que celle-ci a une mission claire, mais combien difficile !

Cela va devenir — et heureusement — difficile de faire de l'art. Le plus difficile sera de nous reformer ; de nous accorder ; il faudra faire en soi-même tout un travail, créer des instincts nouveaux, faire collaborer le plus efficacement possible notre inconscient et notre raison ; elle avance toujours plus vite que lui. Ces derniers temps en art on attendait à peu près tout de l'instinct ; il faut maintenant pour obtenir des œuvres qui satisfassent l'homme complexe d'aujourd'hui, fortement intellectualisé, faire appel à l'intelligence ; et ce ne sera pas le plus facile que d'obtenir cette alliance de nos facultés secrètes et avec les lucides.

Autrement dit, avant d'obtenir l'œuvre nouvelle, l'œuvre complète devant satisfaire des hommes complets, il faut faire des hommes nouveaux.

Tous ne sont pas du même avis. Par exemple M. Jaloux désire que les peintres retrouvent *cette auguste bêtise qui a été une des forces des maîtres,*



ASSYRIE



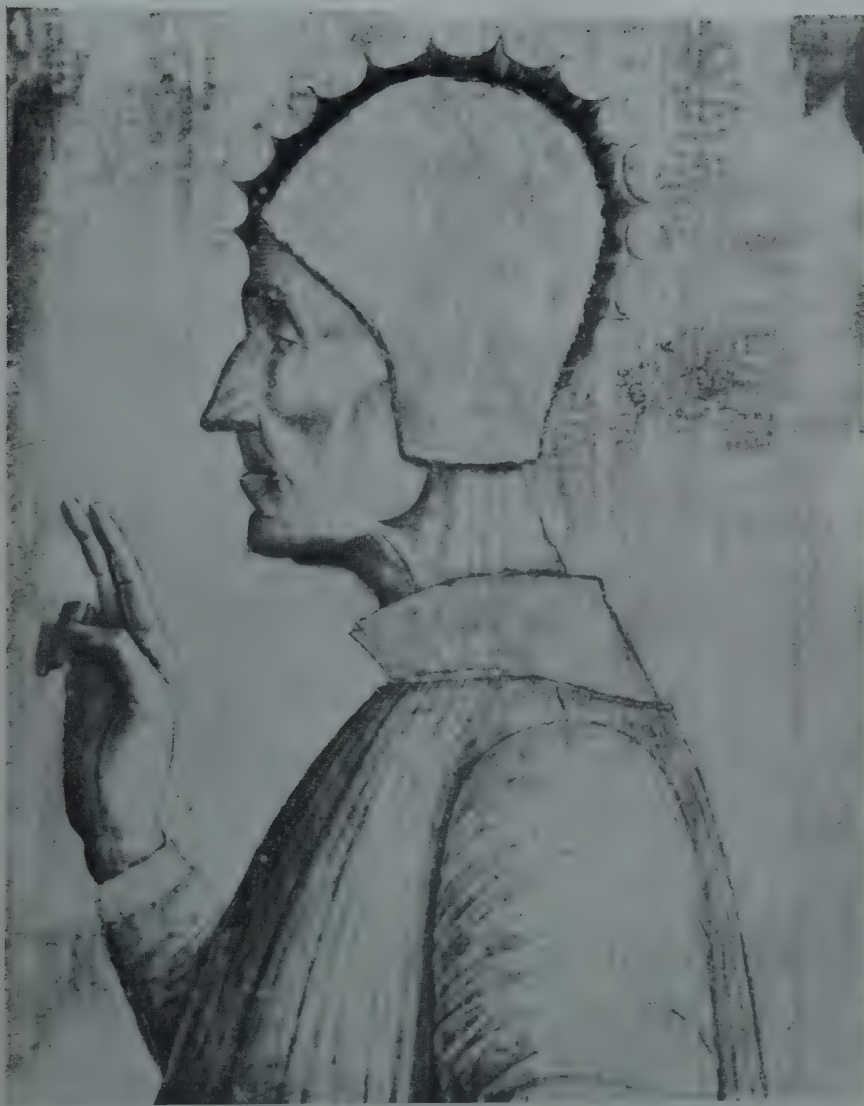
ROME ALINARI



CIMABUE ALINARI



GIOTTO ANDERSON



GENTILE BELLINI ANDERSON



GENTILE BELLINI ANDERSON



MICHEL ANGE ANDERSON



CEZANNE PHOTO-LIBRAIRIE DE FRANCE





Maison Pirsoul.

AUTRES ICONES LES MUSÉES

Il y a les bons musées, puis les mauvais. Puis ceux qui ont pêle-mêle du bon et du mauvais. Mais le musée est une eutité consacrée qui circonvient le jugement.

Date de naissance du musée : 100 ans ; âge de l'humanité : 40 ou 400.000 ans.

A vous voir faire la bouche en cœur, chère Madame, lorsque vous dites : « Ma fillet'te est au musée », vous semblez avoir conscience d'être l'un des piliers du monde !

Les musées viennent de naître et il n'y en avait pas autrefois. Admettons donc que ce n'est pas une fonction humaine fondamentale, comme le pain, la boisson, la religion, l'orthographe.

Entendu, les musées ont du bon; mais risquons une déduction foudroyante : le musée permet de tout nier, car lorsque tout est connu, tout s'explique, tout se situe et rien de ce qui est passé ne sert directement. Car notre vie sur terre est un chemin qui ne repasse jamais sur lui-même. Si bien qu'en définitive c'est l'éternelle loi : dans l'incohérence tendancieuse des musées, le modèle n'existe pas, seuls existent les éléments d'un jugement ; les fortes têtes s'en tirent toujours, elles apprécient, elles reconnaissent le poison, et la coco ne les intéresse pas ; elles voient clair et elles ne choient pas piteusement dans les précipices.

Mais le fait social ne doit-il être envisagé qu'en fonction des fortes têtes ? Limitation dangereuse. Le phénomène naturel s'étale en pyramide, hiérarchie : à la pointe les as ; au-dessous en ondes s'élargissant, les qualités moins bonnes, inférieures. La proportion s'établit vite : pour 10 unités en hauteur on trouve un excellent au sommet et 100 moyens ou médiocres à la base ; pour 100 unités en hauteur, on trouvera 10 excellents au sommet et 10.000 moyens ou médiocres à la base etc... et la foule des intermédiaires occupe l'intervalle. Ceux du sommet ne s'y tiennent que par la présence des échelons inférieurs, classés en gradins successifs.

La pyramide est l'expression de la hiérarchie. La hiérarchie est la loi du monde organisé, au naturel comme à l'humain.

Il est donc utile de s'occuper du bien ou du mal que font les musées pour souscrire au principe de gradins échelonnés.

Le musée fait tout connaitre, donc il est bon ; il permet de choisir, d'approuver ou de nier.

Imaginons le vrai musée, celui qui contient tout, qui pourra renseigner sur tout lorsque les siècles auront passé, auront détruit (comme ils savent détruire, si bien, si parfaitement, qu'il ne reste à peu près rien, sauf les objets de grande parade, de grande vanité, de grand chatouillement, qui échappent toujours aux désastres, témoignant de la survivance indéfectible de la vanité). Pour bien préciser notre idée, constituons donc le musée de ce jour avec les objets de ce jour ; énonçons :

Un veston uni, un chapeau melon, une chaussure bien cousue. Une ampoule électrique griffée dans sa douille ; un radiateur, une nappe de linge fin et blanc ; ainsi que les verres de verre que nous employons tous les jours, les bouteilles champenoises, bordelaises, etc. qui contiennent notre Mercurey ou notre Graves ou tout simplement notre pinard... Quelques chaises d'un bois étuvé et plaqué telles que les a inventées Kohn de Vienne et qui sont si pratiques que nous nous y asseyons nous-mêmes ainsi que nos employés. Nous

équiperons dans le musée, un cabinet de toilette avec sa baignoire d'émail, son bidet de porcelaine, son lavabo et sa robinetterie étincelante de cuivre ou de nickel. Nous y mettrons une malle Innovation, un fichier Ronéo avec toutes ses fiches imprimées aux multiples cases, avec leur numérotation, leur perforation, leurs découpures, qui montreront qu'au vingtième siècle nous avons appris à classer. Nous y mettrons aussi ces bons fauteuils de cuir dont Maple a établi quelques très beaux modèles ; on pourrait au-dessus de ces fauteuils apposer la pancarte suivante : « Ces fauteuils inventés au début du vingtième siècle, constituaient une véritable innovation dans l'art du mobilier ; de plus ils exprimaient bien les recherches intelligentes de confort ; mais ce que l'on faisait de mieux à cette époque n'était pas encore très prisé ; on préférait des sièges bizarrement coûteux qui représentaient une espèce de table des matières de toutes les sculptures et bariolages qui avaient recouvert certains des meubles de parade des époques antérieures. » Dans cette section du musée on n'hésiterait pas à fixer d'autres pancartes expliquant que tous les objets exposés avaient servi véritablement à quelque chose ; ainsi on se rendrait compte de ce phénomène nouveau et propre à cette période, que les objets d'un age donné servaient les riches comme les pauvres, n'étaient pas très dissemblables les uns des autres et que seules la qualité et le fini de l'éxécution les différenciaient.

Ce musée à vrai dire n'existe pas encore. Ce serait là le musée loyal et honnête ; il serait bon, car il permettrait de choisir, d'approuver ou de nier ; il permettrait de saisir la raison des choses et inciterait au perfectionnement.

Les touristes qui vont escalader le Vésuve s'arrêtent parfois aux musées de Pompéï et de Naples, mais ils y regardent volontiers les sarcophages surchargés de sculptures.

Pourtant Pompéï, par suite d'un événement miraculeux, constitue le seul et véritable musée digne de ce nom. A constater combien il est précieux pour l'éducation des foules on ne peut que souhaiter vivement de voir constituer dès maintenant un second musée pompéien de l'époque moderne : des sociétés se sont bien constituées à cet effet ; elles ont créé les sections du Pavillon de Marsan, musée des arts décoratifs modernes ; il y a bien là un témoin de l'époque, mais un témoin partial et fragmentaire. Un homme d'une autre planète y débarquant subitement se croirait plutôt à Charenton.

LE MUSÉE EST MAUVAIS, CAR IL NE FAIT PAS TOUT CONNAITRE. IL TROMPE, IL DISSIMULE, IL ILLUSIONNE. C'EST UN MENTEUR.

Les objets qui sont mis sous les vitrines de nos musées sont consacrés de ce fait ; l'on dit d'eux qu'ils sont des objets de collection, qu'ils sont rares et précieux, chers, donc beaux. Ils sont décrétés beaux, ils servent de modèle, et voici l'enchaînement fatal des idées et des conséquences. D'où viennent-ils ? Des églises, alors que celles-ci avaient admis le principe du faste pour éblouir, imposer, attirer, forcer le sentiment de la toute-puissance. Dieu était dans l'or et dans



Photo Giraudon. Pavillon de Marsan.

les ciselures ; il avait brûlé politesse à Saint François d'Assise et il n'était pas encore, bien des siècles plus tard, descendu dans les faubourgs des « villes tentaculaires ».

Ces objets venaient aussi des châteaux et des palais : imposer, épater, satisfaire le guignol bariolé qui se trémousse au fond de l'être humain et que la culture chasse, ligotte et musèle. Devant le lointain passé, nous nous sentons indulgents ; nous sommes pleins d'indulgence, nous sommes disposés à tout trouver beau et bien, nous qui sommes âpres à la critique des efforts désintéressés et passionnés de nos contemporains. Nous oublions facilement que le mauvais goût n'est pas né aujourd'hui et qu'il nous suffirait, sans remonter haut, de mettre le nez dans quelques vieux bouquins du dix-huitième siècle pour nous rendre compte qu'à ce moment déjà des gens de bonne tenue et de bonne mine protestaient tous les jours contre le dévergondage des arts et des métiers, contre les fabricants de camelote.

On trouve à la Bibliothèque Nationale des traités précieux de la décadence qui sévissait à certains moments, ainsi : « *l'Architecture à la mode, où sont les nouveaux dessins pour la décoration des bâtiments, des jardins ; fait par les plus habiles architectes, peintres, sculpteurs, menuisiers, jardiniers, serruriers, etc... à Paris chez Langlois.* »



Photo Giraudon. Musée des Arts décoratifs, Paris.

Et puis « *Des plans de divers ornements et moulures, antiques et modernes, propres pour architecture, peinture, sculpture, orfèvrerie, broderie, marqueterie, damasquinage, menuiserie, serrurerie et autres arts, avec le nom de chaque ornement.* »

Ce sont là les plus significatifs ornements gravés sur cuivre, la bimbeloterie la plus futile que le Faubourg Saint-Antoine ait pu produire ; c'est daté 1700-1750 Louis XIV-Louis XV.

« *Livre des miroirs tables et guéridons inventés par Lepautre, Livre des cartouches nouvellement inventés et gravés par Jean d'Olivar et se vend à Paris chez Langlois avec privilège du Roi.* »

Parmi les cheminées avec trumeaux en pâtisserie dorée peints en simili, il en est avec des anges, des couronnes, des médaillons, etc.

Que de choses pour faire dormir son monde ! Je commence à être certain que le bourgeois date d'avant la Révolution. On est proprement stupéfait du manque total de goût.

Ailleurs c'est une vingtaine de planches avec, chacune, une trentaine de frises, godrons, rosettes, redents, listels, volutes, fleurons, culots, échines, feuilles d'acanthes, etc. Et cela horriblement dessiné, véritable camelotte servant comme il est annoncé, au graveur et à l'architecte, au peintre. Là aussi les architectes ont choisi et voici les résultats : tant de vieux meubles chargés de cuivre, etc. Comment sont faits ces albums ? Ce sont des planches divisées en quatre panneaux par les deux

axes ; de part et d'autre des axes ce sont quatre fragments de miroirs, quatre fragments de vases, quatre fragments de cheminées, etc. On voit d'ici les raccords ! On fait mieux aujourd'hui pour les catalogues de monuments funéraires.

Et où sont passés es objets qui ont été fabriqués sur ces données ? Dans les hôtels de la noblesse, chez les collectionneurs, chez les antiquaires, et dans les musées. Evidemment dans le tas, il y a de fort belles choses. Mais le fait qui est vraiment caractéristique, c'est notre sentiment d'admiration automatique et notre dénuement de sens critique lorsqu'il s'agit de choses que les siècles ont légué s. A qui s'adressait toute cette pacotille fabriquée sous les règnes des grands roys ? A une catégorie de gens que nous ne respectons pas aujourd'hui ; il est donc désastreux et presque immoral d'envoyer nos enfants dans nos musées s'inspirer avec un respect religieux de certaines de ces choses mal faites et malsonnantes. Et là encore les conservateurs pourraient nous sauver s'ils consentaient à mettre des pancartes sur les objets et à déclarer ceci par exemple : « ce fauteuil ou cette commode, dut appartenir à un épicier parvenu qui vécut en 1750, - etc. »

L'honnête musée ethnographique lui même est incomplet. On peut to t expliquer, et par conséquent tout excuser : le colon au fond de la forêt vierge préfère rapporter dans son bagage exigu, l'objet de parade d'un chef nègre ou quelque bon dieu de là-bas plutôt que de s encombrer des



Photo Giraudon. Musée de Cluny.



Musée de Pompéi.

nombreux ustensiles qui donneraient la juste mesure de l'état de culture des peuples qu'il a visités. A vrai dire nous aimons autant que le colon de la forêt vierge nous apporte l'image d'un dieu qu'une callebase servant d'écuelle ou de bouteille. Mais où la question se pose gravement, c'est lorsque les éducateurs, par l'enseignement des livres ou par celui des écoles, faisant fi brutalement de l'origine et de la destination des objets exposés dans les musées, les emploient comme base de leur système pour inciter nos enfants à surenchérir encore, si cela est possible, sur des œuvres d'exception, les poussant ainsi à multiplier dans notre vie quotidienne des objets de parade et d'inutilité pour nous encombrer et pour travestir notre existence la rendant tout simplement cocasse.

ICONOCLASTES ENCORE : L'HOMME, L'HOMME TOUT NU.

L'homme tout nu ne porte pas de gilet brodé ; voilà qui est dit !

L'homme tout nu, mais c'est un animal respectable qui se sentant sur les épaules une tête avec un cerveau s'est mis à faire quelque chose par le monde.

L'homme tout nu s'est mis à penser et par le développment de son outillage, il cherche à se libérer des contingences extérieures, des charges qui l'obligeaient à des labeurs fatigants.

Son outillage lui sert à fabriquer des objets d'usage et ces objets d'usage sont destinés à faciliter les tâches ingrates de la vie quotidienne.

L'homme tout nu, une fois qu'il est rassasié et s'est abrité, cherche à penser et ses pensées se dirigent vers ce qu'il estime le mieux et le plus élevé.

Le développement fabuleux du livre, de l'impression, l'étiquetage de toute la dernière période archéologique, nous ont bourré le crâne, nous

ont éblouis. Nous sommes dans cette situation entièrement neuve : *Tout nous est connu.* Peuples, siècles, apogées, décadences. On connaît même la forme du crâne des contemporains du dinosaurien et par l'angle facial la qualité des pensées qui devaient les agiter. Dès qu'un problème se pose, il nous est permis de songer en une investigation vertigineuse, à ce qu'en on fait ou auraient fait tous les peuples et tous les siècles. L'âge de la documentation est le nôtre.

Mais le musée a fait le choix arbitraire que nous venons de dénoncer; le musée doit graver sur son fronton : « Ci-dedans est la documentation la plus partiale, la moins probante des époques passées; qu'on se le dise, et qu'on y prenne garde! » Dans ces conditions, la vérité est rétablie et nous pouvons passer sans autres à notre programme qui est autre. Nous désirons alors faire autre chose qu'imiter les faiblesses de certaines gens faibles des siècles antérieurs ; nous désirons que notre culture serve à quelque chose et nous pousse vers le mieux. Les musées sont un moyen de s'instruire pour les plus intelligents, tout comme la ville de Rome est un enseignement fécond pour ceux qui ont une connaissance profonde de leur métier.

L'homme tout nu ne porte pas de gilet brodé ; il désire penser. L'homme tout nu est un être normalement conditionné, qui n'a nul besoin d'oripaux. Sa mécanique est agencée sur la logique. Il aime comprendre le pourquoi des choses. C'est avec le pourquoi des choses qu'il s'éclaire. Il n'a pas de préjugés. Il n'adore pas de fétiches. Il n'est pas collectionneur, il n'est pas conservateur de musée. S'il aime s'instruire, c'est pour s'armer. Il s'arme pour attaquer la tâche du jour. S'il aime, à ses heures, regarder autour de lui et derrière lui dans le temps, c'est pour saisir le pourquoi des choses.



Musée de St-Germain en Laye.

LA JEUNE MUSIQUE ALLEMANDE

ET

PAUL HINDEMITH

I

Pour comprendre la musique allemande du temps présent il importe de sentir combien l'Allemand est, par nature attaché au passé. Celle qu'on nomme la tradition n'est nulle part plus puissante qu'en Allemagne, attendu que la musique pousse ici, sur le fonds même de la bourgeoisie où la force d'habitude s'exerce souverainement. L'habitude est une loi du sentiment. Et c'est en vertu de ce sentiment d'habitude que la musique allemande s'est maintenue et développée. Au XIXe siècle elle atteint son apogée avec Wagner. Le romantisme qui, chez un Berlioz, chez un Chopin, a su conserver une sveltesse romane, est devenu petit bourgeois chez un Schumann et atteint son apogée dans le drame musical de Wagner. Mais il gagne de là le monde entier ; étant donné que la sentimentalité est un caractère universel, l'universelle propriété des classes moyennes : on sait quel profit devait en tirer Richard Strauss.

Si une révolution musicale éclate en Allemagne, ce sera au prix d'un effort plus grand que partout ailleurs En Allemagne, la mélodie s'est colorée de sentimentalité, le sens de la sonorité s'est contenté exclusivement d'une polyphonie de façade, où les voix de remplissage jouent un rôle dominant. La couleur orchestrale garde depuis Beethoven une orientation nettement romantique. La verticale commande. Jusque dans la musique d'inspiration ascétique, ce principe demeure. Brahms, — et Reger qui s'y apparente, sont des exemples du combat qui se livre entre le romantisme et la polyphonie. Et il faut avouer que l'influence de ces deux maîtres est loin d'être éteinte. Le principe de la variation, qui n'est après tout qu'un jeu de forme, fait règle pour une grande partie de la musique allemande. La claustration dont celle-ci devait souffrir tout le temps de la guerre a encore renforcé dans la bourgeoisie une prédilection pour l'académisme et le romantisme.

Les jeunes compositeurs qui, à l'instar des peintres, voulurent étendre à la musique l'esprit de la révolution allemande, — qui était un faible reflet de la révolution russe, — eurent, par conséquent à s'en prendre d'abord et avec une vigueur particulière, à l'esprit bourgeois et à l'académisme qu'il vénère. On ne saurait nier qu'il y eut quelque pose chez ces jeunes compositeurs dont les manifestations imitaient celles des peintres novembristes. Quand un artiste allemand secoue les formes académiques, le dilettantisme le guette plus qu'ailleurs. Il est certain qu'en France

où la musique n'a pas derrière elle ce vaste fond de culture musicale bourgeoise, les tendances normales sont moins exposées au dilettantisme qu'en Allemagne où la nouveauté est contrainte à percer peu à peu la muraille d'une forme solidement chevillée du dedans et doit avoir le souffle assez long pour se dégager intacte et forte des compromis dont les brouillons l'enveloppent aussitôt.

Un exemple : en France, l'impressionnisme est devenu classique en dix ans. En Allemagne, où l'on affectionne la force et les soulignements, l'impressionnisme n'a pu s'imposer ; on trouve des effets impressionistes jusque dans Richard Strauss, le brillant réaliste de la musique, mais ces effets n'ont ni de valeur essentielle ni de sens authentique dans un milieu où le rythme puissant et la tonalité stricte font loi.

L'impressionnisme, art de nuances, ne pouvait donc faire école dans une Allemagne gouvernée par Wagner et ses successeurs. Mais les libertés qu'il apportait dans l'emploi du matériel sonore sourirent à plusieurs. Il est assez remarquable de constater que Reger lui-même, ce professionnel du contrepoint, n'est pas indemne d'impressionnisme.

Si l'on attribue quelque importance à la race dans le domaine des arts, on reconnaîtra que l'Allemagne a sa musique propre, et qui ne reste pas étrangère aux problèmes généraux du monde, mais qu'elle a sa manière à soi de résoudre ceux de la forme.

Arnold Schonberg, qui a donné le branle le plus puissant à la musique allemande de ce temps, a passé par l'impressionnisme, mais il en a dégagé de toute autres consequences. Venu du wagnérisme et touché par la sentimentalité romantique, il portait en lui un instinct d'absolu qui, soutenu par une dialectique innée, devait le conduire aux antipodes de toute musique colorée, à ce contrepoint linéaire qu'on voit faire actuellement son chemin dans le monde. On ne peut nier que ce fait répond bien au caractère métaphysique de la musique allemande. Il est certain que les dernières conclusions schonbergiennes ont un puissant attrait théorique : cependant ce système, avec ses séries d'accords en quartes atonales, *crée entre la musique populaire et la musique savante le plus large fossé qui se soit vu jusqu'à ce jour : voulant éviter l'extrême romantique, elle tombe d'un extrême dans l'autre, en dressant le matériel sonore contre la sonorité même. Si l'on se met à composer de cette façon la musique finira dans la sécheresse.*

L'auteur du PIERROT LUNAIRE *a sans doute fait au monde un présent inoubliable ; mais sa doctrine ne saurait-elle se pétrifier en dogme ni paralyser l'*imagination sonore ?

***

Si Paul Hindemith donne son nom à ce chapitre, c'est qu'il est le seul des jeunes compositeurs allemands qui par son tempérament ne s'est laissé lier à aucun dogme. Son instinct le pousse à raccorder la musique savante à la musique populaire. Sans sacrifier quoi que ce soit des conquêtes nouvelles, il tient bon au sol original. C'est là sa force. C'est là, la mission qu'il se reconnaît.

Hindemith est le type du semi-bourgeois natif de l'Allemagne du

Sud ; il a en lui plus du mysticisme populaire que l'ordinaire musicien allemand réfléchi et savant. Virtuose du violon, de l'alto et de tous les instruments à percussion, il donne le ton dans les dancings. Cet enfant du siècle possède une salubre impiété, pas trace de sentimentalité, une solide aversion pour la méthode ; l'homme et le musicien ne peuvent être séparés ; chez Hindemith l'un et l'autre semblent pressés de se voir à fond. Il y a chez lui de l'artiste de cabaret. Au « festival de musique de chambre, » de Donaveschingen, où chaque année un prince allemand organise des auditions de la jeune production musicale, il fit les pires bêtises. Dans un chahut d'enfer c'est là qu'il se sent bien. On peut se demander comment cela se concilie avec cette moralité dont se targue volontiers le musicien allemand. Mais Hindemith la porte en lui, on la lit à son visage, on la connaît à sa musique. Tout au fond il est sérieux, moins la ride au front. Par là déjà il se distingue de la troupe de ces jeunes musiciens qui font moderne par méthode et sans liberté.

Il faut saisir le jeune Hindemith en plein carnaval de la vie pour comprendre le nouveau type de musicien qui se forme aujourd'hui en Allemagne. Ce génie qui s'excite au chaos du monde moderne, au tempo de la vie économique et intellectuelle, c'est aussi celui de Stravinsky. Chez Hindemith également, le rythme de la vie se repercute si fort, qu'il s'épanouit en musique. L'impiété même de cette vie devait le conduire à se délester du gênant héritage de la romantique allemande. Le vieux monde est écroulé, il le sent, mais il en reste un nouveau à batir. Ces traits importants ne sont pas les seuls. La gaité et l'insouciance ne sont pas les seules dominantes de la musique d'Hindemith. Le caractère et les destins du peuple allemand devaient lui confier une couleur de fond particulière.

***

Pour le mieux détacher sur le fond de la jeune musique allemande il convient de jeter un coup d'œil sur ce qui l'entoure. Nous y voyons s'affirmer, par contraste, un sérieux pesant et souvent dangereux. Tous les jeunes musiciens allemands s'accordent à renier le romantisme. Et tous se retournent vers la tradition, laquelle signifie la persistance académique. Mais chez plusieurs, la révolte contre le romantisme classique a quelque chose de convulsif. Depuis la révélation de Schonberg, le contrepoint linéaire a pris ton de dogme, y compris les accords de quarte. On prétend revenir à Bach, au style rompu du dernier Beethoven. On veut aussi faire de la musique absolue. Tous principes qui partiellement se contredisent. Mais ce qui reste de certain, c'est qu'il s'agit d'accentuer la tendance métaphysique de la musique allemande. Non seulement, suivant ces musiciens, les nouvelles combinaisons ne peuvent ni ne doivent être le but de la musique, mais tout simplement la sonorité, la beauté harmonique ne comptent plus pour rien. Le théoricien Ernst Kurth a exposé en un ouvrage d'une clarté et d'une pénétration singulières, les lois du contrepoint linéaire de Bach. Le mouvement horizontal de voix multiples devient ainsi le point de départ et la justification d'une extension à l'infini du système de Bach.

L'émotion en tant que créatrice d'art est dorénavant répudiée. De la sonorité plus rien à tirer. Le sentiment harmonique ne commande plus. Pour composer il n'est plus besoin que d'une technique du contre-point.

Ernst Krenck est présentement le champion le plus qualifié de cette école. Il a écrit des quatuors et des symphonies qui se ressemblent à s'y tromper : construits sur le principe du contrepoint linéaire, ils visent à être aussi insensuels que possible et partant, se trouvent hors de la portée des sens. L'auditeur découvre très vite la recette de ces constructions, mais se trouve heureusement sollicité par certaines passages qui paraissent peu conformes à la recette : ici le compositeur s'est oublié, il a dévié du système linéaire, il n'a pas absolument tenu sa ligne de musique absolue, il a permis à l'émotion d'entrer. En général toutefois, on doit dire que cette musique est plutôt faite pour l'œil que pour l'oreille et que l'œil même a tôt fait de découvrir l'artifice de ce mouvement sans limite, et les procédés du compositeur pour enfler ce travail de cabinet. Une chose manque à tout cela, le contraste, que toutes les musiques ont jusqu'ici prétendu indispensable. Or, les contrastes sont donnés par des états d'âme, transposés dans les sons. Les états d'âme étant niés, il ne doit demeurer ici qu'un mouvement continu, un peu de mouvement « pour le mouvement ». Quand un contraste y apparaît, c'est la preuve que le compositeur s'est oublié. Cependant, aussi limitée, doctrinaire et intellectuelle qu'elle puisse paraître, cette musique marque l'extrême réaction contre le matérialisme. La souveraine transparence de ses phrases où déjà les quartes sont de règle, forme le contraste le plus aigu avec cette polyphonie artificielle qui s'était implantée dans la musique romantique. Que les sources de la création soient troublées par le nouveau dogme, il n'en restera pas moins une épreuve précieuse. Mais, à son tour, celle-ci ne saurait devenir féconde si elle ne se concilie avec la liberté de l'esprit.

Savoir si Krenck, dont les vingt-trois ans sont déjà insolitement productifs, réalisera cet alliage ; sa volonté, sa main et sa tête sont assez fortes pour lui permettre de venir parfois se récréer dans un genre de farces musicales dont Ravel et Stravinsky lui ont fourni les exemples. Inutile de dire qu'il oublie à ces moments les principes du contrepoint linéaire. Il lui reste à trouver la liberté spirituelle.

Une particularité de la vie musicale allemande, c'est qu'elle s'entend à attirer les éléments étrangers dans son cercle et à les faire siens. PHILIPPE JARNACH *en est une preuve. Cet Espagnol, qui en France a trouvé le chemin de l'Allemagne par les soins de Ferrucio Busoni, ce musicien universel compte aujourd'hui parmi les rares forces de l'avenir. On peut même dire que Jarnach, à côté d'Hindemith et dans un sens fort différent, caractérise la jeune musique allemande. Romain par la forme et la finesse d'esprit, il possède en outre le sens de l'original et des* lointains universels.

Son quintette à cordes datant d'une deuxième période où il renonça aux facilités d'écriture, l'a mis en lumière. La variation y prend une vie nouvelle, la polyphonie y est plus librement exploitée, l'harmonie surement conduite, mais on n'y sent pas encore cette concentration à laquelle Jarnach devait atteindre. Hors de tout dogme expressionniste, son néo-classicisme a su imposer le respect aux plus avancés novateurs.

Sa sonatine pour flûte *le confirme. Sa* Sinfonia brevis, *puisée aux plus profondes sources de l'humain, renonce aux effets sonores et s'emplit d'une mélancolie qui va jusqu'à la dureté dans le dessin des lignes. Ses lieder offrent une combinaison toute nouvelle de la voix et de l'accompagnement. Une musique de chambre naît enfin qui donne sa concision et sa maîtrise, dépasse la plupart des productions du moment, bien qu'elle ne s'adresse encore qu'au connaisseur.*

On pourrait encore avancer les noms de Heinz Tiessen. Édouard Erdmann, Kurt Weill, Herbert Windt *qui, partant tous du même patron, tendent d'arriver à des buts normaux, mais leur apport n'a pas encore été classé qui permettrait un examen approfondi.*

***

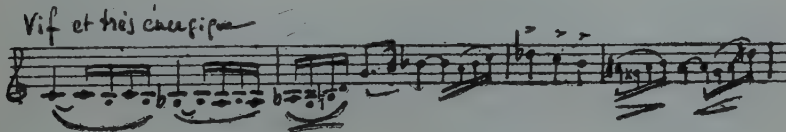
Mais revenons à Hindemith.

L'ouvrage qui l'a fait connaître pour la première fois est un quatuor à cordes op. 16 Do majeur. *Il s'y marquait incontestablement une personnalité qui entend mettre des mains libres au service d'une imagination libre. Dans un domaine où l'académisme compte ses meilleurs sujets, où la polyphonie sans but de Reger se développe pour le plaisir des yeux, quelqu'un se permettait de faire simplement de la musique sans s'embarrasser du problème.*

Schonberg avait déjà parcouru ce domaine pas à pas, préoccupé seulement de ne point tomber dans la banalité, dans la répétition, dans la séquence, dépensant une dialectique aiguë à réaliser la pensée qui ne se pense qu'une fois. Il est ainsi à la pointe de la civilisation musicale, son sentiment peut être fort, mais son sang est pâle.

Paul Hindemith a traversé Schonberg, mais c'est pour revenir avec plus d'indépendance à la source même de la musique. Il est tout débordant d'art populaire, mais il l'exprimera avec toutes les ressources de la technique nouvelle et à sa manière strictement personnelle. En aucun cas cette musique ne reste de surface, elle monte des profondeurs d'un musicien qui se sent également le porteur d'une race déterminée.

Hindemith ne se prête guère, par nature, à des citations de thèmes ou de motifs notoires, toutefois celui-ci :



dont la décision rythmique alliée à cette célérité de mouvement qui s'exprime en trilles de doubles croches est très caractéristique de sa manière.

Celui-ci n'est pas son premier quatuor. Un op 10 en fa mineur *avait déjà donné la preuve de son talent précoce et de sa vitalité. Mais cette fois on le voit libéré des liens de la tradition, ou plutôt s'en est-il rendu maître à ce point qu'ils deviennent les instruments conscients de*

son imagination. Ainsi peut-il adopter ce ton de do majeur, cette tonalité d'aquarelle qui n'est plus pour lui qu'un prétexte à vivre intensément sa fantaisie. Toutefois, dans le développement de ce thème on observera les traces de ce mouvement chromatique dont l'auteur use assez volontiers dans son œuvre. Hindemith pousse ses mouvements sans à coups convulsifs, mais la modulation normale prend sous sa main un charme particulier et ouvre la voie à des développements comme celui-ci :



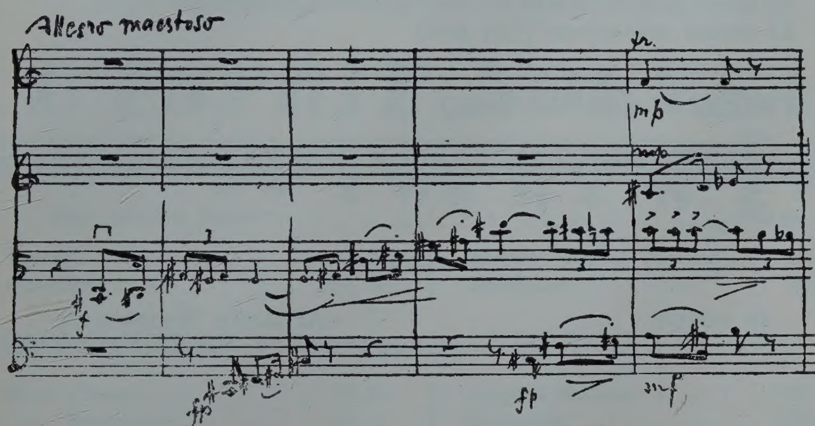
où se reconnaît un tempérament éruptif, mais qui ne perd pas sa ligne de vue. On constate également ici une liberté dans l'emploi des rapports tonaux, dont un dilettante de la tonalité n'aurait aucune idée. Sans peine l'on retrouve le chemin du do majeur ; le travail thématique reste au service de l'imagination sonore. Une libre dynamique et une libre agogique s'y prêtent extraordinairement.



La soudaineté d'un point d'orgue sur un ff semble interrompre le développement. Mais non, voici la phrase aboutissant presque en mur-

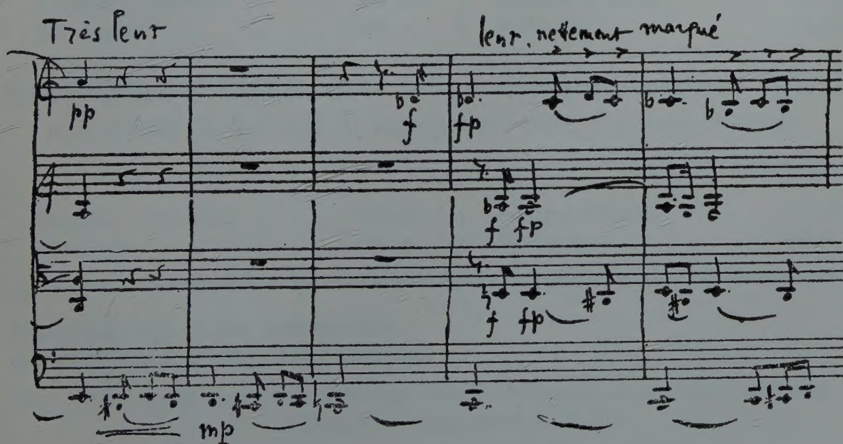
mure. On ne peut plus ingénieusement faire la nique à l'académisme. Hindemith, comme on voit aussi, n'est nullement conjuré contre la polyphonie puisqu'il n'hésite pas à dérouler sans façon, des tonalités divergentes sous un trille de premier violon.

Altiste de profession, il est assez normal qu'il tire certains éléments primaires de la sonorité de l'alto. Celui-ci tient un rôle dans la pièce qui nous occupe et conduit l'auteur à une variation nouvelle et originale du motif.



L'amplification progressive de ce mouvement tournant ensuite à une allure emportée par l'intervention d'une nouvelle figure rythmique, tandis que l'alto accentue son ostinato chromatique et y entraîne le violoncelle, l'exaltation de cette figure rythmique se propageant aux autres voix, ces triolets significatifs de secondes que l'alto entretisse, la figure rythmique dominatrice qui entraîne l'épisode tout entier, tout cela est jeune et neuf.

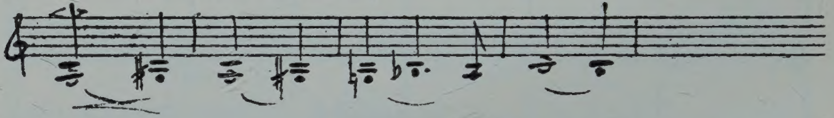
Plus loin son imagination lui dicte un nouveau développement. Le motif fondamental du violoncelle apparaît en augmentation, ce qui donne à ce passage un caractère particulier et profond.



Mais ce n'est que pour réintroduire avec une décision renforcée la forme rythmique première du motif ; cela se produit par un rappel de l'allégro maestoso, par un emploi accusé de formes polyphoniques, traité sans rigueur méthodique et dans la plénitude sonore des 4 instruments. Malgré l'allure capricieuse du détail, l'unité de forme est atteinte, la reprise est toujours là, mais la fantaisie lui confère un sens nouveau, et le travail thématique devient inspiration pure au toucher de ce jeune tempérament.

La même flamme anime les développements mélodiques.

Le second mouvement (très lent)



(à suivre)

ADOLPHE WEISSMANN.

Anciens Abonnés !

Les Numéros de la Nouvelle Série de l'ESPRIT NOUVEAU étant de même importance et de même prix que les 16 premiers Numéros, la table de conversion parue dans le N° 17 est annulée. Bien entendu les anciens Abonnés recevront la Revue jusqu'à épuisement de leur abonnement.

LA COLLECTION COMPLÈTE

de L'ESPRIT NOUVEAU

se compose des Numéros actuellement parus, N° 1 à N° 17 inclus

Elle coûte à Paris . . . . 100 fr.

France (franco)	**103 fr.**	**Argent Suisse (franco)**	**36. »**
Etranger —	**112 »**	**Hollande —**	**16 flor.**

L'ABONNEMENT en cours comprend les Nos 18 à 29 inclus

Prix France	**70 fr.**	**Argent Suisse**	**26 fr.**
— Etranger	**80 »**	**Hollande**	**12 flor.**

LE NUMÉRO coûte. . . . . **6** francs

France (franco)	**6.50**	**Argent Suisse**	**2.20**
Etranger —	**6.70**	**Hollande**	**1 flor.**

PREMIÈRE SÉRIE RELIÉE (Nos 1 à 12) en un très fort volume, de 2.000 pages, belle reliure toile, fers or fin, tête couleur.

Paris . . . . 90 fr.

France (franco)	**93 fr.**	**Argent Suisse**	**31 fr.**
Etranger —	**100 »**	**Hollande**	**14.50 flor.**

ÉDITION DE LUXE. Très bel ouvrage sur papier pur fil Lafuma, numéroté de 1 à 100 et marqué du nom du Souscripteur.

Paris . . . . 150 fr.

France (franco)	**153 fr.**	**Argent Suisse**	**51 fr.**
Etranger —	**160 »**	**Hollande**	**23.5 flor.**

MESSIEURS LES ABONNÉS,
MESSIEURS LES LIBRAIRES

sont priés de bien vouloir libeller leurs cheques ou mandats au nom de la Librairie Jean Budry & Cie.

Chèques Postaux
FRANCE : Paris 466.32
SUISSE : II. 12.31
HOLLANDE : La Haye 99.377

DARANTIERE, *impr.*, Dijon.

Le Gérant : Jean BUDRY.

